GUIDO CHIALVO

L'Estetica

di

A. Schopenhauer

(Saggio espositivo-critico)

ROMA
CASA EDITRICE ITALIANA
Via Venti Settembre, N. 121-122

1904

INDICE

Motivo
e ragione di questa memoria.

I.

La copiosa letteratura schopenhaueriana, la quale ha ricevuto — com'era naturale — il maggior contributo dalla Germania, ma ha trovato anche in Italia valorosi studiosi che vi si sono dedicati, fu rivolta più particolarmente alla dottrina etica del grande pessimista di Danzica (1).

La ragione è palese e giustificabile.

Nel momento, nel quale il sistema di Giorgio Federico Hegel pareva opporsi

(1) La letteratura schopenhaueriana si connette in Italia, con la importante e larga letteratura dedicata ad Emanuele Kant, nella quale emergono i lavori di Pietro Ragnisco, Carlo Cantoni, Felice Tocco. Allo Schopenhauer dedicò speciali ed importanti memorie Giacomo Barzellotti.

tanto violentemente alla dottrina kantiana, in tutti i dominii della filosofia, lo Schopenhauer parve voler rivendicare, nel mondo filosofico, la parte che doveva ancor ragionevolmente essere fatta a quello che egli non si peritava di chiamare maestro, ossia al Kant stesso.

Lo Schopenhauer seppe prendere arditamente la sua posizione dottrinale. La sua prima memoria sulla quadruplice radice del principio di « Ragion sufficiente », ha il vero e proprio tono della rivendicazione. Non sono nemmeno risparmiate quelle convenienze accademiche che paiono ancora — e più dovevano parere allora — un carattere predominante della produzione filosofica tedesca.

Per lo Schopenhauer, fino da quel momento, l'opera dell'Hegel e de' suoi disce-

poli, diviene l'oggetto di tutte le sue critiche, spesso feroci; e sua preoccupazione fondamentale è quella di rimettere in discussione le tre « Critiche » di Emanuele Kant.

Era naturale che tale compito dovesse essere più particolarmente limitato al dominio delle premesse fondamentali della gnoseologia e dell'etica, e che, quindi, anche l'esegesi posteriore dei discepoli schopenhaueriani si dovesse aggirare in modo speciale a questo ámbito.

Il Kant aveva rivolto tutti i propri sforzi a rintracciare i limiti della ragione umana ed a stabilire su che potesse essere fondata la suprema legge morale, l'imperativo categorico.

Venuti il Fichte, lo Schelling, e l'Hegel, parve che quelle barriere fossero di nuovo

infrante e che la metafisica, che il Kant aveva relegato oltre i confini della filosofia, potesse prendere di nuovo sopravvento e vitalità.

Lo Schopenhauer si diede a tutt'uomo a provare che questo era un errore metodico fondamentale, ossia che questa pretesa non trovava alcuna giustificazione logica. Non era il caso, secondo lo Schopenhauer, di accettare la dottrina kantiana tale e quale, senza tener l'occhio ad alcuni necessarii correttivi; ma era fondamentalmente necessario accettarne le principali conclusioni, le quali rimanevano intatte e solide dopo un opportuno controllo. Ed altrettanto accadeva nel campo dell'etica. È ben vero che gli sforzi che fece lo Schopenhauer per integrare il formalismo etico del Kant, lo portarono assai lungi dalla mèta raggiunta

dal pensatore di Königsberg; ma è altrettanto vero che lo Schopenhauer fu guidato dalla costante buona fede, che le sue divergenti conclusioni non fossero niente di meglio che un'amplificazione logicamente necessaria della dottrina del maestro.

E se la prova di ciò non esulasse dagli intendimenti di questa memoria, si potrebbe tentare di formularla. Per Emanuele Kant, la legge morale suprema, l'imperativo categorico, quale deriva dal giuoco, quasi direi, meccanico della ragion pratica, è il formalismo rigido della legge morale; finisce per essere una costrizione che agisce dal di fuori dell' individuo verso l' individuo, imponendogli una linea di condotta che alla legge medesima sia uniforme. Invece lo Schopenhauer si trovò distratto dalla linea diritta del formalismo etico kantiano, e parve dare a tutta la sua

costruzione etica maggior larghezza di orizzonti, più agevole libertà di linee e di fondamento.

Da questo istante la divergenza dello Schopenhauer dal Kant diventa, metodicamente parlando, insanabile. La rigida legge morale del Kant, che raccoglieva nello schematismo inflessibile tutto quanto il fondamento della morale, viene ad amplificarsi e, quasi direi, a corrompersi per la immistione di elementi estranei, ai quali il Kant non aveva affatto pensato. Lo Schopenhauer, infatti, pone a fondamento della propria morale un sentimento, e per di più quel sentimento che è più lontano dal severo giuoco astratto della ragione, ossia la pietà. In tal modo, ogni formalismo cade; le linee di ogni schematismo si alterano a dismisura; la morale diventa,

e nel fatto e nella dottrina, una inadeguata espressione di un sentimento, per il quale l' individuo non ha la possibilità di alcuna costrizione determinata, o meglio, disciplinata. Tanto è ciò vero che nella « memoria » ove lo Schopenhauer espone il fondamento della morale *(Ueber das Fundament der Moral)* egli passando in rivista i diversi sistemi morali-pratici, finisce per accordarsi con la morale del cristianesimo, o almeno con l'ammettere ch'essa è la più alta forma « della morale europea ».

Una tale restrizione, in apparenza, solo geografica od etnica, aveva la sua ragione in questo, che sino da quando lo Schopenhauer scriveva quella memoria, avrebbe recato tutti i suoi omaggi scientifici e filosofici alla morale del buddismo.

Ciò posto risulta che lo Schopenhauer si riteneva discepolo del Kant in un modo relativamente libero assai. Non è, forse, inconsulto affermare che, se l'Hegel non avesse rappresentato con tanta violenza una opposizione sistematica e fondamentale alle premesse gnoseologiche kantiane, forse lo Schopenhauer non avrebbe, per desiderio di contrapporsi con tanto impeto alla corrente della filosofia ufficiale, onorato di tanti omaggi la dottrina kantiana, alla quale, del resto, egli non potè sottrarsi di portare sottili critiche, anche quando protestava di accettarla intera.

Se l'inizio della divergenza maggiore si ha rispetto all'etica, tale divergenza si continua e si compie rispetto ad un altro ramo dell'albero filosofico schopenhaueriano, ossia rispetto all'estetica.

Lo Schopenhauer non si preoccupò di dare alla propria estetica, come — del resto — non se ne preoccupò nemmeno nelle altre parti della filosofia, precisi contorni sistematici. Tuttavia quanto occorre per ricostruire sistematicamente il suo pensiero, non manca; è possibile, infatti partendo dalle sue varie opere, e particolarmente dalla fondamentale, ricomporre tutta una sistematica estetica, persino secondo le sacramentali divisioni sistematiche della filosofia tradizionale.

Lo Schopenhauer è un moderno nella indisciplina capricciosa di tutto il suo pensiero, che gli permette di fare ravvicinamenti impreveduti, di raccogliere, in un unico fascio, larghe e disparate correnti di pensiero, di illuminare opachi barlumi di vecchie intuizioni con la luce pronta e

sagace del suo spirito bizzarro ed acuto. Ma non è un moderno nel metodo.

Chi studia la sua estetica, ne ha la prova più chiara; egli non sente, o meglio non presente, niente delle orientazioni metodiche moderne che vanno sotto il nome di realismo o di positivismo, e che già, fin dal suo tempo, in manifestazioni filosofiche, a lui contemporanee, cominciavano a concretarsi in germogli che poi avrebbero dato luogo al rinnovamento metodologico posteriore di tutta quanta la filosofia.

L'estetica dello Schopenhauer è un mosaico brillante di disparate correnti di pensiero. L'occhio dello studioso può scorgervi persino prossime e geniali riviviscenze del pensiero platonico. Nè lo Schopenhauer stesso lo nega. Le autorità dottrinali ch'egli assume, di mano in mano, a corredo delle

sue singole dottrine, sono tratte dalle fonti più lontane e divergenti: accanto ad una premessa platonica, è possibile trovare lo spunto d'una teorica kantiana; accanto ad un pensiero paradossale di Baldassare Gracian, brilla un'immagine curiosa di un vecchio motivo di una vecchia poesia popolare; accanto ad un intuito possente di estetica musicale, quale fino a lui non era stata concepita, l'analisi del suo pensiero s'impoverisce e si immiserisce nell'ingenua accettazione della pseudo-fisiologia del dottor Gall, sulla quale lo Schopenhauer giurerebbe e per la quale la scuola lombrosiana può avere il vanto di affermare che nel pessimista di Danzica ha un precursore.

Non è, però, solo il giuoco incomposto di disparate correnti quello che si concreta nell'estetica schopenhaueriana.

V'è qualcosa di ben meglio.

Se questa è l'orditura di tutta la sua estetica, non mancano tuttavia intuizioni geniali, le quali si riconnettono con gli acquisti definitivi della scienza e, anche oggi, possono trovare luogo degno in una esposizione scientifica delle dottrine estetiche. Questo fenomeno dottrinale trova la sua base in una provvida predilezione che lo Schopenhauer ebbe per i primi tentativi della fisiologia psicologica, che si trovano già nel sensismo francese degli Enciclopedisti, ed ha l'inizio di una maggiore esplicazione in un fisiologo francese a lui contemporaneo, il Bichat.

Da ciò deriva che, mentre tutta la tessitura astratta dell'estetica schopenhaueriana è discutibilissima, a segno che forse non reggerebbe ad una rigorosa revisione logica, invece tutta l'altra parte empirica,

che riguarda l'analisi dei singoli fenomeni estetici e dell'arte, può e deve anche oggi integrare le posteriori acquisizioni di questa dottrina.

Dopo l'esposizione della medesima noi ci daremo cura di accennare specificamente ad alcuni di questi punti. Per ora, basti il dire che, quando lo Schopenhauer chiama in giuoco, per la spiegazione del sentimento estetico e della efficacia delle singole arti sul nostro spirito, per la descrizione della catena delle sensazioni e via dicendo, fondamentali nozioni di psicologia empirica o magari di fisiologia, noi non sapremmo, nè potremmo ragionevolmente contraddirgli, purchè si sottintenda che non è il caso, nè qui nè mai, in altre occasioni, di prender sul serio le libere bizzarie del suo spirito, dalle quali talora si lascia prender la mano sino all'assurdo. Per questo tramite si ha la

linea direttiva, secondo la quale si può assegnare allo Schopenhauer la posizione che la sua dottrina estetica prende di fronte ed in mezzo alle dottrine che si sono venute consolidando in progresso di tempo sino ai nostri giorni. E anche solo per questo motivo ce ne sarebbe d'avanzo, per giustificare una esposizione di essa, fatta con criterii severi e con industriosa diligenza. Ma nel complesso generale della storia del pensiero moderno, la dottrina dello Schopenhauer ha un merito ben maggiore e ben più degno.

Quando Riccardo Wagner espose astrattamente la concezione artistica, base della propria creazione musicale, trovò necessario riconoscere nello Schopenhauer la sorgente più viva e più profonda della sua ispirazione artistica. Tutta l'opera dello Schopenhauer si ritraduce e rivive, come con-

cretata, attraverso la musica del Wagner; con questo di speciale, che non è stato finora notato a sufficienza, che, cioè, mentre la concezione etica generale si ritraduce nei libretti (poemi) persino nei più minuti particolari (1), invece i canoni fondamentali dell'estetica colorano ed animano la concezione musicale. Basta accennare a questo, che la famosa dottrina del *leit-motiv* si trova esposta in germe nel capitolo sulla metafisica della musica dello Schopenhauer.

Se dunque tutto il complesso di una opera artistica del valore di quella di Riccardo Wagner ha trovato così largo nutrimento di orientazione e di ispirazione nell'opera dello Schopenhauer, c'è una ragione di più, e fortissima, perchè que-

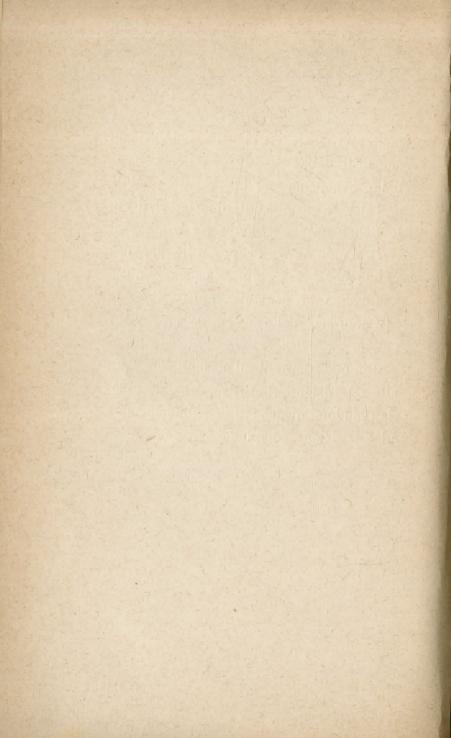
(1) Per accennare ad un esempio ricorderò come il poema: « Tristano ed Isotta » che è, senza dubbio, il più alato brano di poesia che uscì dalla penna del Wagner è informato al pessimismo buddistico del IV libro del: « Die Welt. »

st'estetica sia esposta e studiata, anche col particolare scopo di arrecare luce a quella esegesi wagneriana, che negli studi recenti si è smarrita in tante allucinatorie amplificazioni simboliche; volendo vedere, nel *Parsifal* e nella *Tetralogia*, nuclei allegorici inspiegabili, che invece non sono altro che una limpida conseguenza dell'accettazione larga ed incondizionata de' canoni artistici fissati da Arturo Schopenhauer.

Ciò non vuol dire che si debba cadere in esagerazioni. Il fatto reale è questo: che, per una volta tanto, una dottrina ha preceduto una specifica forma di arte, e questa trova la chiave d'oro della sua adeguata e, quasi direi, autentica interpretazione nella conoscenza esatta di quella.

Per esporre tale dottrina occorre, quindi, un'avvedutezza particolare e precisamente

che non ci si lasci prender la mano dai facili ravvicinamenti, che sono chiaramente suggeriti dalla dottrina di tutte le opere dello Schopenhauer; ma si disciplini la esposizione secondo criterii metodici, di cui lo Schopenhauer o non ebbe consapevolezza o non volle, di proposito, far uso — ciò che è più certo — celandoli quasi a traverso la genialità, apparentemente estemporanea, delle sue spesso magnifiche pagine d'estetica.

Con questi criterii mi accingo senz'altro alla esposizione obbiettiva della dottrina, riservandomi qualche critica fondamentale ad esposizione compiuta.

Dottrina gnoseologica fondamentale [1]

(1) Noto una volta per tutte, che per la presente memoria ho tenuto sott'occhio le principali opere dello Schopenhauer e particolarmente la traduzione francese (Paris, Alcan) dell'opera *Die Welt als Wille und Vorstellung*. — Un'esposizione accuratissima e geniale dell'estetica schopenhaueriana, la quale io non ho trascurato di consultare, è dovuta ad Ettore Zoccoli, (Milano, Agnelli, 1901). Ed ho pure tenuto conto dei materiali bibliografici messi ivi a profitto. Altri riferimenti ho desunti dall' Estetica di Benedetto Croce.

II.

Le nozioni razionali perfettamente pure, per lo Schopenhauer, sono quattro e sono fissate nei seguenti principii:

a) principio di identità;

b) principio di contraddizione;

c) principio dell'esclusione del terzo;

d) principio di ragion sufficiente (1).

Gli altri elementi logici esorbitano già dalle nozioni razionali perfettamente pure, perchè implicano i rapporti e le combina-

(1) Come è noto di questo quarto principio lo Schopenhauer spiegò tutta la portata teoretica e dottrinale in una ampia memoria (la prima che egli pubblicò) la quale ha appunto per titolo: *La quadruplice radice del principio di ragion sufficiente.*

zioni proprie del dominio dei concetti, i quali non esistono che in seguito a rappresentazioni intuitive.

Per lo Schopenhauer, sapere equivale ad avere nel proprio spirito, in mòdo da poterli riprodurre a volontà, tali giudizii che il loro principio di ragion sufficiente di conoscenza, cioè a dire il carattere secondo il quale essi sono riconosciuti come *veri* sia fuori di loro stessi. Il sentimento, invece, significa la presenza attuale nella coscienza di qualcosa che non è nè un concetto, nè una nozione astratta della ragione.

L'orizzonte del sentimento, dunque, è immensamente largo e, quello che più importa, è definibile solo in modo negativo; nel senso che sotto il suo dominio si raccolgono i più eterogenei e disparati fatti

di coscienza, accordandosi nel *non essere concetti astratti*. Il sentimento religioso, per esempio, non ha nessun contatto, nè mediato, nè immediato, col sentimento del colore: tuttavia — e lo Schopenhauer adduce in proposito molti altri esempi — sono stretti dal comune legame, del tutto negativo, del non essere per niente, nè l'uno nè l'altro, nozione astratta per la ragione.

La distinzione tra il dominio del sapere, o della scienza, e quello del sentimento o dell'arte, è il principio necessario per penetrare in tutto l'ingranaggio della dottrina schopenhaueriana intorno all'estetica in genere, ed all'arte in ispecie.

Le Idee dello Schopenhauer sono quelle platoniche, e, nella forma particolare che prendono, somigliano piuttosto a quelle dello Schelling che non all'*idea* dell' Hegel.

Lo Schopenhauer si dà molta pena per caratterizzarle e per distinguerle dai concetti intellettuali.

Certo — egli osserva — le une e gli altri hanno alcun che di comune, essendo unità che rappresentano una pluralità di cose reali.

Ma « il concetto è astratto e discorsivo, completamente indeterminato nella sua sfera e rigorosamente preciso sol nei suoi limiti ; l'intelletto basta a comprenderlo e concepirlo ; le parole, senz'altro intermediario, lo esprimono ; la sua definizione lo esaurisce del tutto. L'idea, al contrario, che si può rigorosamente definire il rappresentante adeguato del concetto, è assolutamente intuitiva ; e, benchè rappresenti un'infinità di cose particolari, non perciò è meno determinata in tutti i suoi lati ; l'individuo come individuo non può

conoscerla; per concepirla deve spogliarsi di ogni volontà, di ogni individualità, ed elevarsi allo stato di soggetto conoscente puro; è raggiungibile, dunque, solo dal genio o da chi, per una elevazione della sua forza conoscitiva, dovuta di solito al genio, si trova in una disposizione geniale ». L'idea è l'unità diventata pluralità per mezzo dello spazio e del tempo; forma della nostra apprensione intuitiva; il concetto, al contrario, è l'unità estratta dalla pluralità, per mezzo della astrazione, che è un procedimento del nostro intelletto; il concetto può dirsi *unitas post rem*, l'idea *unitas ante rem*.

Si può dire, invero, che ogni organismo non rappresenti l'idea di cui è l'immagine, se non dopo dedotta la porzione della sua attività, che deve impiegare a sotto-

mettere le idee inferiori che la materia gli disputa.

Nella misura più o meno compiuta nella quale l'organismo riuscirà a vincere le forze naturali che esprimono i gradi inferiori d'obbiettività della volontà, nella stessa misura arriverà all'espressione più o meno perfetta della propria idea, vale a dire, si avvicinerà o si allontanerà dall'*Ideale*, che in ciascun genere personifica la bellezza.

La scienza, dice lo Schopenhauer, è per sua natura limitata a ciò che nel mondo è fenomenico. Essa studia il fenomeno nelle sue leggi, nelle sue dipendenze, e nei rapporti che ne derivano.

Vi è, però, si chiede lo Schopenhauer, una conoscenza speciale che si applichi

a tutto ciò che nel mondo sussiste fuori e indipendentemente da ogni relazione, a ciò che costituisce l'essenza del mondo e la base dei fenomeni, a ciò che è scevro di ogni cambiamento, e per conseguenza, è conosciuto con uguale verità in tutti i tempi; in una parola, alle *idee*, le quali costituiscono la oggettività immediata della cosa in sè, ossia della volontà?

Senza dubbio, risponde lo Schopenhauer, questa conoscenza è costituita dall'arte; la quale riproduce le idee eterne, riconosciute per mezzo della pura contemplazione; vale a dire, essa produce ciò che è essenziale e permanente in tutti i fenomeni. L'origine dell'arte si fonda sulla conoscenza delle idee; il suo unico scopo è la comunicazione di questa conoscenza.

L'impulso interiore d'una disposizione artistica, secondo lo Schopenhauer, può

solo arrivare in alto; ma ogni disposizione di spirito oggettivo è facilitata e favorita dal di fuori, per la vista di oggetti rimarchevoli, per la esuberante bellezza della natura che ci invita a guardarla e che si impone pure alla contemplazione.

La natura bella, quando si presenta improvvisamente alla nostra vista, riesce quasi sempre, non fosse che per un istante, a strapparci dalla soggettività, dalla schiavitù della volontà ed a trasportarci nello stato di pura conoscenza.

Un solo sguardo, volto liberamente sulla natura, basta a rianimare tutto ad un tratto, e ad allietare anche uno spirito in preda alle passioni.

Il turbine della passione, l'impulso del timore o del desiderio, tutti i tormenti

della volontà, tutto ciò è calmato dalla contemplazione estetica, come per incanto.

Ora, quali sono gli elementi della contemplazione estetica?

Osserva lo Schopenhauer che nella contemplazione estetica abbiamo due elementi inseparabili: la conoscenza dell'oggetto non come oggetto individuale, ma come idea platonica, vale a dire, come forma permanente di tutta la specie di oggetti; poi la coscienza intima del soggetto conoscente, non come coscienza individuale, ma come coscienza del soggetto puramente conoscente e indipendente dalla volontà. La condizione perchè questi due elementi si trovino sempre uniti, è di abbandonare il modo di conoscenza obbediente al principio di ragione sufficiente; il quale modo non serve che per la volontà, e non può

essere adottato che nelle scienze. Noi vediamo che il godimento che proviamo nella contemplazione del Bello, deriva ugualmente da questi due elementi, e che, talvolta l'uno e talvolta l'altro ce la procurano migliore, secondo l'oggetto della nostra contemplazione estetica.

Ogni volere, dice lo Schopenhauer, non v'è dubbio, ha la sua sorgente in un bisogno, vale a dire in una sofferenza.

La sua soddisfazione vi mette un termine; ma per un desiderio soddisfatto, altri dieci, per lo meno, non possono esserlo. Inoltre, il desiderio è lungo, le esigenze innumerevoli, mentre la soddisfazione è breve e strettamente misurata. E anche la soddisfazione stessa non è, infine, che apparente; il desiderio soddisfatto dà posto ad un nuovo desiderio; il primo è

un inganno riconosciuto, il secondo un inganno che si riconoscerà.

Il godimento della contemplazione volontaria diffonde una vaghezza magica sulle cose passate e lontane, e ci dà un'illusione tale, che quelle vediamo in un aspetto migliore. Quando noi ci rappresentiamo i giorni trascorsi, allorchè abbiamo vissuto in qualche luogo lontano, ritornano al nostro pensiero solamente le cose che colpirono la nostra immaginazione e non il soggetto della volontà, che, allora come oggi, portava il peso delle sue incurabili miserie; queste ultime sono dimenticate, mentre molte altre da quel momento sono venute a prenderne il luogo.

Ora, l'intuizione obbiettiva agisce nei ricordi com'essa agirebbe al presente, se

noi fossimo atti ad abbandonarci a lei, spogli di volontà. E, quindi, avviene che, quando un dispiacere ci tormenta, più dell'ordinario, la reminiscenza improvvisa di scene del nostro passato o di paesi lontani, passa davanti al nostro spirito, come l' immagine di un paradiso perduto.

La fantasia non evoca di queste scene che solo la parte obbiettiva e niente della parte individuale e soggettiva.

E ci immaginiamo che quell'oggetto si manifestasse ai nostri occhi, in quel tempo, tanto puro e tanto poco turbato dai rapporti con la volontà, come si presenta oggi la sua immagine.

Eppure allora, come al presente, i rapporti degli oggetti col nostro volere ci creavano pure inquietudine e sofferenze. Possiamo per mezzo degli oggetti presenti, così pure per gli oggetti lontani, sottrarci

ai nostri dispiaceri, alla condizione di elevarci alla loro contemplazione puramente obbiettiva e crearci, con tal mezzo, la illusione che, mentre questi oggetti sono dinanzi a noi, siamo noi stessi che siamo da essi lontani.

Allora liberati dall'*io* e divenuti puri soggetti della conoscenza, noi ci identifichiamo con tali oggetti; e di quanto la nostra miseria è a loro lontano, di tanto la diviene per noi in quel momento. Il mondo, come rappresentazione, è il solo rimasto; il mondo, come volontà, è totalmente scomparso. Lo Schopenhauer ricostruisce la parte della ideologia platonica che interessa la propria dottrina, in questo modo: « Le cose di questo mondo, quali sono percepite dai nostri sensi, non hanno alcun essere reale; esse sono in un continuo divenire, esse non sono mai, esse

non hanno che un'esistenza relativa, esse non esistono che per il loro rapporto reciproco, in modo che il loro essere può chiamarsi un non-essere.

Quindi non sono l'oggetto di una conoscenza propriamente detta: (ἐπιστήμη); perchè non ci è dato conoscere veramente ciò che sono in sè e per sè, e rimangono sempre identiche, mentre le cose sensibili non sono che l'oggetto di una opinione occasionata dalla sensazione (δόξα μετ' αἰσθήσεος ἀλόγου).

Gli oggetti reali rappresentano le idee eterne, le forme primordiali di tutte le cose. Esse non ammettono la pluralità; ciascuna di esse, nella sua essenza, è l'unica della sua specie, poichè è essa stessa il modello di tutte le cose analoghe, particolari o passeggere che non ne sono che la

copia o l'ombra. Esse non vanno soggette nè a principio nè a fine, perchè possiedono veramente l'essere; non divengono nè passano come le loro effimere copie. Da ciò segue che nè il tempo, nè lo spazio, nè la causalità hanno, rispetto alle idee, alcun valore o significato, perchè nessuna di queste tre forme esiste in sè ».

Lo Schopenhauer trova, adunque, che il senso intimo delle due dottrine è lo stesso, in quanto ambedue considerano il mondo sensibile come un'apparenza. Ma, mentre il Kant ha staccato dalla cosa in sè il tempo, lo spazio e la causalità, non considerandoli che come semplici forme dell'esperienza fenomenica, Platone, invece, non astrae che implicitamente queste forme dalle idee, quando non concede ad esse ciò che non è possibile, se non per mezzo

di tali forme, ossia la pluralità in una stessa specie, il principio e la fine.

In questo senso le idee platoniche, che pretendono essere concetti originali e reminiscenze di una intuizione delle cose, anteriore alla vita attuale, non hanno niente a che vedere con le forme kantiane dell'intuizione e del pensiero, le quali risiedono *a priori* nella nostra coscienza. Tra le due dottrine, questa, dice lo Schopenhauer, restringe ai suoi fenomeni la possibilità di conoscere dell'individuo: quella, invece, la platonica, cioè, sopprime, per mezzo delle idee, le forme stesse.

Ma lo Schopenhauer va più oltre. Egli aggiunge che l'idea non è altro che l'obbiettivazione immediata e, per conseguenza, adeguata della cosa in sè, la quale, a sua

volta, corrisponde alla volontà, ma alla volontà in quanto non è ancora oggettivata, nè è ancora divenuta rappresentazione.

L'idea, adunque, è la sola possibile oggettività adeguata della cosa in sè, con la sola riserva che è sottomessa alla forma di rappresentazione. Per percepire solamente le idee e i gradi di oggettivazione dell'unica volontà che corrisponde alla vera cosa in sè, bisognerebbe che la nostra intuizione non si operasse più per mezzo dell'intermediario del corpo, il quale esso stesso non è che un volere concreto, l'oggettività della volontà, vale a dire, un oggetto tra gli oggetti. In qualità di oggetto il corpo implica tutte le forme riassunte dal principio di ragione, compreso il tempo; il quale costituisce l'aspetto parziale ed incompiuto da cui l'essere individuale contempla le idee che sono fuori del tempo,

ossia eterne; ciò fa dire a Platone che — il tempo è l'immagine morente dell'umanità.

Se l'individuo, adunque, non può avere altra conoscenza che quella la quale è sottomessa al principio di ragione sufficiente, parrebbe che questa forma dovesse escludere, per lo Schopenhauer, ogni conoscenza delle idee. Ma non è così.

Noi — ragiona lo Schopenhauer — (il quale pur ora ha esclusa la conoscenza delle idee dietro la supposizione di un'ipotesi impossibile) noi possiamo elevarci dalla conoscenza delle cose particolari fino a quella delle idee, per mezzo di una modificazione che intervenga nel soggetto; modificazione analoga e corrispondente a quella che ha trasformato la natura dell'oggetto ed in virtù della quale il soggetto, nella misura in cui conosce un'idea, non è più un individuo.

Niente, adunque, esclude per lo Schopenhauer il passaggio dalla conoscenza comune delle cose particolari a quella delle idee. Tuttavia, egli nota, questo passaggio deve essere considerato come del tutto eccezionale, esso si produce bruscamente ogni volta in cui la conoscenza si libera dal giogo della volontà. Il soggetto cerca allora di essere semplicemente individuale; esso diviene un soggetto puramente conoscente e privo di volontà; esso non è più costretto a cercare le relazioni in conformità del principio di ragione; assorto nella contemplazione profonda dell'oggetto che si offre ad esso, liberato da ogni altra dipendenza, si riposa e si rasserena nell'assoluta emancipazione dalla volontà.

Normalmente accade che l'intelletto rimane al servizio della volontà e, in questo

stato particolare, non conosce che i rapporti e le relazioni delle cose. Questa conoscenza, a poco a poco, diviene sempre più oggettiva, fino, adunque, ad emanciparsi del tutto dalla volontà; un grado di tale conoscenza corrisponde alla conoscenza scientifica; un grado superiore corrisponde alla conoscenza artistica.

La conoscenza artistica raggiunge fino l'essenza dell'oggetto contemplato, perchè l'intelligenza si libra in un volo non ostacolato, staccandosi affatto dalla volontà: tale conoscenza non ravvisa più nell'individuo, che la sua parte essenziale, vale a dire, tutta la specie, essa non ha più per oggetto che le idee, ossia le forme persistenti, immutabili, indipendenti dall'esistenza temporanea degli individui; in una parola, tale conoscenza raggiunge le *species*

rerum, le quali costituiscono l'oggettività propria dei fenomeni.

Quando noi diciamo che una cosa è bella, esprimiamo con ciò ch'essa è l'oggetto della nostra contemplazione estetica, il che implica: 1° che la sua vista ci rende oggettivi, vale a dire, che contemplando quell'oggetto, di cui sopra, non abbiamo più coscienza di noi stessi, come individui, ma come puro soggetto conoscente e senza volontà; 2° che noi siamo per riconoscere e riconosciamo in quella cosa non l'oggetto individuale, ma un'idea; il che non ha luogo, se non in quanto la nostra contemplazione non è subordinata al principio di ragione, e non segue le relazioni dell'oggetto con altra cosa che sia all'infuori; (relazioni che, in ultima analisi, si riattaccano sempre alla nostra volontà).

Poichè l'idea e il puro soggetto conoscente — come correlativi necessarii — si presentano sempre simultaneamente alla coscienza, ne consegue che dispare subito ogni differenza di tempo, visto che l'uno e l'altra sono intieramente estranei al principio di ragione sotto tutte le sue forme, e si trovano all'infuori di tutte le relazioni alle quali dànno origine.

Come da un lato ogni oggetto esistente può esser considerato obbiettivamente ed all'infuori d'ogni relazione; e come, inoltre, la volontà si manifesta in ogni oggetto in un grado qualsiasi di oggettività esprimente un'idea, ne consegue che ogni oggetto è bello. Che la cosa la più insignificante — secondo lo Schopenhauer — ammetta la contemplazione oggettiva e involontaria e possa essere trovata bella, ce lo dimostrano le *scene d'interno* de' pittori olandesi.

Ciò che rende una cosa più bella di un'altra è ch'essa facilita la contemplazione oggettiva, anzi la precede e ne costringe in qualche modo. Dall'altro lato il carattere della bellezza di un oggetto dipende dall' idea stessa che l'oggetto ci svela e occupa un grado elevato nell'oggettivazione della volontà; il che gli dà importanza e significato.

Sappiamo che la conoscenza del bello suppone uniti e inseparabili un soggetto puramente conoscente e un oggetto della conoscenza, l'idea. Tuttavia il godimento estetico risulterà qualche volta dalla concezione dell'idea conosciuta, qualche altra dalla beatitudine e dalla calma di spirito che accompagna la conoscenza libera da ogni volere, da ogni individualità, come pure da tutte le sofferenze che ne deri-

vano. E l'uno o l'altro di questi elementi del piacere estetico predominerà, secondo che l'idea intuitivamente afferrata, occuperà un grado più o meno elevato nella oggettivazione della volontà.

E così, nella contemplazione estetica del bello (sia diretta, che con l'intermediario dell'arte) nella natura inorganica nel regno vegetale, o nelle opere artistiche di architettura è il piacere della conoscenza pura e senza volontà quello che predomina, poichè le idee che vi si riconoscono non sono che gradi inferiori dell'oggettivazione della volontà e non rappresentano fenomeni d'alta importanza o di profondo significato.

All'incontro, nella contemplazione estetica o nella rappresentazione di uomini o di animali, il piacere consisterà di prefe-

renza nella comprensione oggettiva di queste idee che costituiscono le manifestazioni più esplicite della volontà; esse ci rappresentano, di fatti, la più grande varietà di figure, la massima ricchezza e l'importanza profonda dei fenomeni; e ci svelano così in un modo perfetto l'essenza della volontà.

La materia non può di per sè stessa rappresentare l'idea, osserva lo Schopenhauer, per il fatto che noi non possiamo rappresentarci la materia intuitivamente e non possiamo averne che una nozione astratta.

È con l'intuizione che si mostrano le forme e le qualità di cui la materia è il substrato, e dall'insieme di esse le idee si manifestano.

L'oggetto dell'arte e la rappresentazione che ne fa l'artista che precede col pensiero l'opera e ne forma il germe e la causa, non è la cosa individuale; perchè questa è l'oggetto della comprensione volgare, non è la nozione che è l'oggetto del ragionamento e della scienza; ma è una idea, secondo il concetto platonico; sebbene l'idea e la nozione abbiano questo di comune, che tutte e due sono unità rappresentanti una pluralità di cose reali.

La nozione, come abbiamo già veduto, e come qui giova ripetere, è astratta, discorsiva, indeterminata nella sua comprensione ma perfettamente limitata in quanto alla estensione; basta la ragione per afferrarla; le parole bastano a comunicarla senz'altro intermediario e la sua definizione la abbraccia tutta. L'idea, invece, che si potrebbe rigorosamente definire come

la rappresentazione adeguata della nozione è essenzialmente intuitiva; e sebbene essa occupi il posto di una infinità di cose individuali, essa è assolutamente determinata; non è alla mano degli individui in quanto è individuo, ma solamente in quanto che, elevandosi al disopra di ogni volontà e di ogni individualità, questo individuo diviene soggetto pienamente conoscente; non è, dunque, accessibile, se non al genio; ed all'uomo cui un rinforzo dell'intelligenza pura, condotto, il più spesso, dalle opere del genio, dà il mezzo di comprendere queste e di poterle gustare. L'idea, inoltre, non si comunica in una maniera assoluta, ma solamente relativa, poichè la concezione ideale che riproduce l'opera d'arte non è afferrata dagli altri se non nella misura del loro proprio valore intellettuale, da ciò risulta che, ap-

punto, le produzioni più elevate in tutte le arti, le creazioni più sublimi del genio rimangono sempre un mistero per la ottusa maggioranza degli uomini.

L'idea è l'unità che si decompone in pluralità, in virtù delle forme del tempo e dello spazio, che appartengono alla nostra conoscenza intuitiva; la nozione è la unità estratta dalla pluralità in virtù dell'astrazione che appartiene alla ragione. Per quanto sia utile la nozione nella vita, applicabile, fertile, necessaria alla scienza, essa rimane sempre infruttuosa per l'arte. La concezione dell'idea è la sola sorgente reale ed unica dell'opera d'arte vera. Non v'è che il genio o l'uomo entusiasmatc momentaneamente sino alla genialità, a cui sia dato di trarre nozioni dal fondo della vita stessa, dal fondo della natura, dal

mondo, insomma, e da tutta la sua vigorosa originalità.

Siccome l'idea è, e rimane sempre intuitiva, l'artista non ha coscienza in astratto dell'intuizione e dello scopo della sua opera; questa non è una nozione, ma è un'idea che egli ha dinanzi a sè. Perciò egli non si rende conto di quello che fa e lavora — secondo l'espressione del volgo — di sentimento, incoscientemente e quasi per istinto.

Invece gli imitatori, i manieristi, partono da una nozione: essi osservano ciò che piace e fa effetto nelle opere belle; se ne impossessano e lo fissano in una nozione, cioè, lo concepiscono astrattamente; e dopo, apertamente o in un modo dissimulato, imitano con intenzione e con perseveranza. Simili, davvero, a piante parassite essi traggono il loro nutrimento dall' opera

altrui e, come i polipi, prendono il colore de' loro alimenti.

Lo Schopenhauer soggiunge, ripetendo, che l'artista ha per iscopo di comunicare agli altri un' idea concepita nel suo spirito; in questo intervento dell'arte, l'idea si è purificata di ogni elemento eterogeneo, s'è isolata ed apparisce ora sotto una forma che la rende percepibile anche a coloro la cui « ricettività » è debole e il cui potere creatore è nullo. Sappiamo, pure, che è indegna cosa per un artista l'attingere le sue aspirazioni nelle astrazioni.

Partendo da questi principii, non si può ammettere che l'opera d'arte si riduca ad essere l'espressione liberamente premeditata d'una nozione; questo è il caso cui si riferisce l'allegoria: che è una creazione

artistica che significa ben differente cosa da ciò che rappresenta. Invece, ogni oggetto della percezione intuitiva, comprese le idee, enuncia direttamente e totalmente ciò che esso è, senza d'uopo di altri ausiliari.

L'arte, adunque, per lo Schopenhauer, l'arte vera e grande raggiunge ovunque di volta in volta il suo limite; astraendo l'oggetto della propria contemplazione dalla corrente dei fenomeni, essa lo possiede isolato davanti a sè; e quest'oggetto che non era, nel complesso dei fenomeni, altro che una parte insignificante e trascurabile, diviene per l'arte il simbolo d'un tutto, lo equivalente della pluralità infinita che riempie il tempo e lo spazio. L'arte si impadronisce dell'oggetto particolare, arresta lo svolgersi del tempo, le relazioni per essa

scompaiono e non ha di mira che ciò che è indispensabile, essenziale: l'idea.

DOLORE
NOIA

Sappiamo che per lo Schopenhauer, come riassume esattamente lo Zoccoli (1), l'essenza e la base della vita sono costituite dal dolore nel senso che la base della vita è il volere, e la base del volere è necessariamente la mancanza o l'indigenza. Il volere adunque, è destinato a soffrire. E qualora manchino oggetti da desiderare, o la soddisfazione sia troppo facile e pronta, subentra al dolore la noia. La vita così oscilla tra il dolore e la noia, che sono gli elementi che la costituiscono. Se, quindi, ogni sofferenza procede e risulta dalla volontà, la quale è il fondamento della individualità umana, riuscendo ad eliminare la coscienza individuale che ha per base il volere, ogni possibilità di sofferenza viene ad essere soppressa con essa, e così, allo stato di oggettività pura

(1) Op. cit.

dell'intuizione corrisponderà parallelamente uno stato di felicità assoluta.

La gioia estetica eccitata ed alimentata dall'arte non è che un riflesso della felicità causata dalla eliminazione della coscienza individuale e dalla libera espansione della coscienza oggettiva ed esterna.

Or bene, tanto nella produzione artistica, quanto nella manifestazione etica più perfetta della vita — l'intelligenza — la quale comincia col sorgere dalla volontà, servendone le mire e riflettendone la affermazione, finisce per compiere una missione affatto opposta, reagendo sopra di essa in modo da giungere fino a sopprimerla.

L'arte dà luogo transitoriamente a questo stato particolare di piena inazione volontaria, verso la quale dovrebbe tendere l'uomo, come a méta suprema per libe-

rarsi dal dolore. L'arte segna il primo passo verso questa liberazione. È vero, dice il nostro autore, che l'arte appartiene al genio; e la genialità non è altro che la più perfetta oggettivazione, l'oggettiva direzione dello spirito contrapposta alla soggettiva, che muove dalla propria persona. Il volgo degli uomini, pur troppo, è una fabbrica, in cui la natura produce gli individui; i pochi genî si sollevano al di là degli individui, al più elevato orizzonte delle idee.

Quindi fra le arti quale sarà la più potente?

Sarà più potente quella che più si dilunga dalle rappresentazioni, la musica, cioè, la quale è l'immagine della volontà; le altre arti esprimono le ombre; la musica le essenze.

Il genio, però, essendo privilegio dei pochi, l'affrancamento per mezzo dell'arte non basta.

La relazione ordinaria che ha la volontà col mondo, è come affermazione di sè, come volontà di vivere; codesta volontà produce gli individui e con loro, indispensabile compagno, l'egoismo, sorgente di ogni male. A troncare dalla radice il male, bisogna che a questa volontà si neghi, che cessi d'essere volontà di vivere. La perfezione etica, dunque, consiste, per lo Schopenhauer, nel rintuzzare l'egoismo su cui si fonda lo stimolo di continuare a vivere, e di riuscire alla negazione di questa volontà. Il mondo, portato dall'*io,* è un inganno; vivere nel mondo è fonte d'infelicità; cercare che quest'inganno finisca, deve essere la mira di ogni uomo.

La compassione (Mitleid) ossia, il sentimento del dolore umano, ci fa partecipare ai patimenti degli altri individui, ed è quindi, la sola base della morale. L'egoismo ci rinserra dentro il nostro *io*; la compassione, invece, esercita una funzione associatrice, sociale tra i diversi individui, in modo che, i dolori altrui, passando attraverso il nostro spirito, ce ne fanno provare come un'eco ed un riflesso. Compassione ed egoismo sono due stimoli fondamentali della nostra natura; l'uno si riferisce a noi come volontà, l'altro a noi come intelletto. Poichè, però, in nessun modo ci vien fatto sottrarci a quest'universale destino, e la nostra volontà non può far senza intelletto, unica virtù è la rassegnazione.

Come, dunque, si potrà ottenere tale virtù?

Mentre la conoscenza degli individui, risponde lo Schopenhauer, opera sulla volontà come *motivo*, la conoscenza del tutto opera come *quietivo*, e ci rende rassegnati. E così l'arte ha pure una funzione altissima di etica.

L'arte, è atta, in conseguenza, a risolvere, in un con la filosofia, il problema della vita. Infatti, in ogni spirito, dal momento che anche per una volta sola s'è dedicato alla vera contemplazione oggettiva del mondo, si ridesta una tendenza, per quanto possa essere nascosta ed inconpesapevole, che lo spinge a cercare di penetrare l'essenza vera delle cose della vita, dell'esistenza.

Ed il risultato di ogni concezione puramente oggettiva, e, perciò, di ogni concezione artistica delle cose, equivale ad

una nuova espressione della natura, della vita, dell'esistenza, una risposta di più a questa domanda: che cosa è la vita?

La vera opera d'arte che sia riuscita bene, risponde, in un determinato modo, alla questione, con la differenza che, mentre la riflessione dà in modo astratto una risposta atta a persuadere seriamente; l'arte, invece, risponde per mezzo del linguaggio ingenuo ed infantile dell' intuizione; e, perciò, la risposta è sempre costituita da una immagine passeggera, e non da una idea generale e durevole, in modo da procurare solo una soddisfazione provvisoria e non compiuta e definitiva. L'arte, non rende altro che un frammento o un esempio in luogo della regola; ma non mai la risposta intera che non può essere fornita che dalla universalità del concetto, per mezzo della filosofia, la quale sola, come

abbiamo già detto, rispondendo con la riflessione *in abstracto,* può apportare una soluzione durevole e soddisfacente della questione posta. Ecco, dunque, soggiunge lo Schopenhauer, come la filosofia e l'arte si ricongiungano alla loro radice, quantunque nelle loro diramazioni diversifichino nella direzione e nei loro elementi secondarii.

Se ogni dolore si origina dalla volontà e se l'arte ci può emancipare da essa, vuol dire che nell'arte vi è una sorgente di piacere che, per altra via, non ci sarebbe concessa. L'arte solleva la conoscenza dalla schiavitù della volontà, aprendoci una concezione del mondo fuori d'ogni rapporto col volere; e in questo modo disinteressato, non soggettivo, anzi puramente oggettivo, di concepire tutte le cose, quali *semplici rappresentazioni* e non quali *mo-*

tivi, è possibile trovare quel riposo di tutto l'essere, dal quale germoglia il piacere estetico, e quindi, una piena e perfetta felicità.

Il primo ed unico mezzo possibile, dunque, per lo Schopenhauer, di godere un piacere, è condizionato dalle medesime circostanze che possono condurci alla conoscenza delle idee, dalle quali scaturisce l'opera d'arte, originata « dal rapimento della intuizione, dalla fusione del soggetto con l'oggetto, dall'oblìo di ogni individualità, dalla soppressione che la conoscenza che ubbidisce al principio di ragione e non conosce che le relazioni.

Tale è il momento in cui una sola ed identica trasformazione fa della cosa particolare contemplata l'idea della sua specie, dell'individuo conoscente il puro soggetto

di una conoscenza emancipata dalla volontà; soggetto ed oggetto sfuggono in virtù della loro novella qualità, al tumulto del tempo e delle altre relazioni ».

Il piacere estetico, ha quindi, come condizione soggettiva, l'emancipazione della conoscenza dalla volontà.

Basta che questo fatto si produca, perchè il piacere estetico s'impadronisca del nostro spirito. E questo piacere può farcelo godere tanto l'artista con l'opera sua (condizionata a sua volta, da uno stato analogo del suo spirito) quanto la natura.

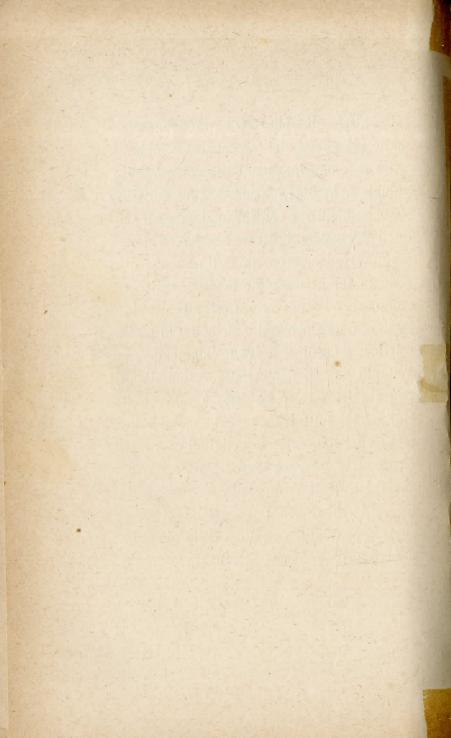
Un valido aiuto a suscitare ed a mantenere il piacere estetico è dato dalla fantasia, la quale può operare in due modi. Essa può soccorrerci col ricordo di particolari graditi, e può anche, di fronte al-

l'opera d'arte ed alla natura, concorrere ad innalzare l'indice del piacere che ne deriva; così, pure, la fantasia può anche offrire un potente aiuto per accrescere un piacere estetico attuale o per mantenerlo più durevolmente. Perciò è condizione fondamentale del piacere estetico che l'opera d'arte non abbandoni tutto direttamente a' sensi, ma solo quel tanto che occorra per porgere un opportuno stimolo alla fantasia e dirigerla sulla via migliore.

Del resto ciò che v'è di più elevato in arte è troppo spirituale (*geistig*) per poter esser abbandonato direttamente ai sensi; spetta all'immaginazione lo svelare questa parte superiore che l'opera d'arte deve contenere in germe. — Così affermando, lo Schopenhauer cita, ad esempio, che talora

gli schizzi, gli abbozzi di grandi maestri fanno più effetto dei loro quadri compiuti.

Se la emancipazione dalla volontà individuale e la libera azione della fantasia sono, adunque, i cardini fondamentali sui quali si regge ogni piacere estetico, vi sono, però, altri elementi secondarii, che concorrono in un grado più o meno energico a stimolarlo od a provarlo. Così, ad esempio, la luce è un ricchissimo elemento di gioia estetica. « La luce, scrive lo Schopenhauer è il più bel diamante della corona della bellezza »; di essa s'è fatto a ragione il simbolo di tutto ciò che è buono e salutare; anche in tutte le religioni essa rappresenta la salvezza eterna.

Il piacere prodotto dalla luce si ricollega, in realtà, con la gioia che ci procura la possibilità oggettiva della più pura e perfetta conoscenza intuitiva.

Derivazione
del lato soggettivo dell'estetica.

5

III.

Per lo Schopenhauer, le derivazioni principali del lato soggettivo della estetica sono:

a) il sentimento del sublime,

b) il sentimento del grazioso,

c) il sentimento del bello.

Osserviamo la genesi di questi sentimenti e come, sviluppandosi, diano origine ad altre categorie che — se di minore importanza — pur concorrono ne' loro particolari a rendere più completo e più complesso il lato soggettivo della estetica, che si riflette, poi, nella sua oggettività.

Dice lo Schopenhauer : « In presenza del bello, la conoscenza pura si svolge senza lotta, perchè la bellezza dell'oggetto, cioè, la sua proprietà di facilitare la conoscenza dell'idea si spoglia senza resistenza, e, quindi, di nostra insaputa, della volontà e delle relazioni che agiscono con essa ; la coscienza persiste solo come soggetto conoscente puro, e della volontà non rimane neppure un ricordo ; al contrario, in presenza del sublime, la prima condizione per giungere allo stato di pura conoscenza, è di liberarci coscientemente e violentemente dalle relazioni dell'oggetto, che sappiamo essere sfavorevole alla volontà ; noi ci eleviamo, per mezzo di un volo pieno di libertà e di coscienza, sopra la volontà e la conoscenza che la riguarda.

Non basta che noi riusciamo ad innalzarci con tal volo, occorre anche sapersi

mantenere in alto; si è così accompagnati da un ricordo costante della volontà, non di una volontà particolare ed individuale — come il timore, il desiderio — ma dalla volontà umana in generale, nella misura nella quale si trova espressa dalla sua oggettività, ossia dal corpo umano ».

Se, dunque, la condizione essenziale che rimane alla base tanto del bello che del sublime è identica, e se il sublime differisce dal bello, solo in quanto per quello occorre elevarsi oltre la relazione che è riconosciuta nell'oggetto della contemplazione e che lo pone in uno stato di ostilità riguardo al volere, — condizione che non occorre per questo — ci saranno più gradi di sublime, ossia molteplici transizioni dal bello al sublime.

Se il timore continuo dell' individuo o il pericolo che viene dall'esterno, inducessero nella coscienza un solo movimento reale della volontà, questa, particolarmente e realmente agitata, prenderebbe tosto il sopravvento sulla vita psicologica; la contemplazione calma diverrebbe impossibile, e la impressione del sublime sarebbe distrutta, poichè l'ansietà verrebbe a prenderne il posto, e l' individuo non avrebbe più, nel suo pensiero, altra preoccupazione che quella della propria salvezza.

Poichè sappiamo che il sentimento del sublime è identico a quello del bello nella sua condizione principale, cioè, nella contemplazione pura, separata da ogni volontà, e nella conoscenza delle idee che ne deriva necessariamente, all' infuori di ogni relazione determinata dal principio di

ragione; e poichè sappiamo, inoltre, che non si distingue che d'una sola condizione, che è di elevarsi al di sopra del rapporto contrario alla volontà — che si conosce esistere nell'oggetto della contemplazione — ne consegue che vi saranno parecchi gradi di *sublime*, come, pure, vi saranno parecchie gradazioni dal bello al sublime, secondo che la condizione aggiunta sarà *forte, distinta, urgente, prossima* o viceversa *debole, appena sensibile, accennata o lontana.*

Così avremo pure per lo Schopenhauer, a simiglianza del Kant, due forme diverse di sublime, il *sublime dinamico* e il *sublime matematico.*

Il sublime matematico ci è dato da un oggetto smisuratamente grande, ossia dall' *incommensurabile.*

Dinanzi a questo il nostro senso e la nostra fantasia sentono i proprii limiti e la propria debolezza; e sorge, quindi, la conoscenza d'un mondo sovrassensibile e morale; sorge, insomma, la coscienza dell'*infinito*, al quale ogni cosa sensibile è piccola.

Il sublime dinamico ci è dato all'aspetto della natura in quanto ha su di noi una potenza materiale soverchiante, priva di forza morale. E siccome questa potenza si misura dall'impossibilità in cui noi siamo di resistere, ed eccita la paura ed il terrore, così diremo che la natura è sublime, quando ci si presenta come terribile.

Per Emanuele Kant la ragione del sublime dinamico è, in ultima analisi, quella stessa del sublime matematico.

L'uno e l'altro eccitano in noi la co-

scienza dello *infinito*, del *supremo;* l'uno dell'infinitamente grande, l'altro dell'infinitamente potente; ambedue poi in diretto o in indiretto modo eccitano il pensiero e il sentimento del nostro dovere, dell' « assoluto morale », cui siamo sottoposti.

La teoria del sublime — secondo lo Schopenhauer — si applica anche al dominio morale, ossia, a ciò che dicesi un carattere sublime. In questo caso il sublime risulta dal fatto, che le cose, adatte ad eccitare la volontà, restano impotenti contro di essa, e che la conoscenza vi predomina. Un uomo di tale carattere considererà gli altri uomini dal punto di vista puramente obbiettivo, e non li giudicherà secondo i possibili loro rapporti con la volontà.

Egli vedrà, per esempio, i loro difetti, riconoscerà il loro odio e la loro ingiustizia verso di lui, tuttavia non sarà indotto ad odiarli. Contemplerà la loro felicità, senza provarne invidia, riconoscerà le loro buone qualità, senza essere tentato di legarsi con loro. E nella sua esistenza, con tutti i rovesci di fortuna, egli vedrà meno il suo fine individuale, che quello dell'umanità in generale; ed il primo sarà per lui un soggetto di studio più che una causa di dolore.

Come i contrasti si illuminano reciprocamente, così il contrario del sublime è in realtà, qualcosa che, a primo aspetto, non si addimostra, ossia più propriamente il *grazioso*. Si è già visto che il sentimento del sublime risulta dal fatto che una cosa, pur contraria alla volontà, diviene l'og-

getto di una contemplazione pura, nella quale non ci si può mantenere, se non essendo lontani dalla volontà e al disopra dei suoi fini. Sono, appunto, questi sforzi che elevano la contemplazione sino al sublime.

Vi sono, quindi, due modi di tali sforzi: l'uno si sviluppa in noi e fa discendere l'uomo dallo stato di contemplazione pura che esige la percezione del bello in tutti i gradi, provocando fatalmente la sua volontà mediante la vista di oggetti che la colpiscono immediatamente e che riducono il soggetto puramente conoscente ad uno schiavo della volontà. Si chiama abitualmente « grazioso » tutto ciò che è bello nel genere ameno, festevole, leggiadro.

Ma quella è una nozione troppo ampia per mancanza di discernimento nella di-

stinzione ; e lo Schopenhauer la respinge, e disapprova quell'altro tipo di « *grazioso* » che rasenta l'oscenità, non intendendo con ciò di disapprovare « il *nudo* », elemento fondamentale dell'arte, presa nel senso vero ed esatto della parola, ma quella maniera che hanno alcuni artisti di riprodurre il nudo col solo intento di destar idee lascive ; per cui sappiamo che la contemplazione estetica è annullata e lo scopo dell'arte vien meno.

Esiste un grazioso *negativo* condannabile più del *positivo;* il *ributtante* che stimola la volontà dello spettatore al pari del *grazioso reale,* e distrugge la contemplazione estetica pura. Ciò che eccita è un violento *non volere,* vale a dire, la ripugnanza, in quanto agita o turba la volontà, presentandole oggetti da essa abborriti.

Questa specie di grazioso — sia positivo che negativo — per lo Schopenhauer dovrebbe esser bandito dall'arte, mentre l'*orrido*, in quanto non sia ripugnante, può trovare un posto conveniente.

Soltanto una modificazione particolare del lato soggettivo distingue il sublime dal bello. Secondo che lo stato di conoscenza pura e senza volontà, che suppone ed esige ogni contemplazione estetica, si produce da sè stesso, senza resistenza alcuna, per semplice scomparsa della volontà e in virtù della bellezza e della natura attraente dell'oggetto; oppure, secondo che deve essere conquistato mediante lotta, sormontando liberamente e scientemente la volontà, perchè l'oggetto contemplato non le è propizio (e preoccuparsi di tale contrarietà renderebbe la contemplazione im-

bello e sublime

possibile) ci troviamo nel primo caso in presenza del *bello,* nel secondo in presenza del *sublime.*

Nell'oggetto stesso, il *bello* ed il *sublime* non sono essenzialmente distinti, perchè in tutti i casi l'oggetto della contemplazione estetica non è la cosa particolare, ma l'idea che si fa strada in essa, cioè l'oggettività adeguata della volontà a un grado determinato. Il suo correlativo necessario — indipendente dal principio di ragione — è il soggetto puro della conoscenza; come il correlativo della cosa individuale è l'individuo conoscente, sottomessi ambedue all'impero del principio di ragione. E qui giova ripetere. Quando noi diciamo che una *cosa è bella,* esprimiamo con ciò ch'essa è oggetto della nostra contemplazione estetica il che implica: per una

parte, che la sua vista ci rende oggettivi, cioè, che contemplando quella, non abbiamo più coscienza di noi stessi come individui, ma come puri soggetti conoscenti e senza volontà; e, d'altra parte, che noi riconosciamo in quella cosa non l'oggetto individuale ma un'idea, il che non può aver luogo, se non in quanto la nostra contemplazione non è sottomessa al principio di ragione, non segue le relazioni dell'oggetto con altra cosa che siagli all'infuori (relazioni che, in definitivo, si riannodano sempre alla nostra volontà) ma che resti fissata sull' oggetto ».

Perchè l' idea e il puro soggetto si presentano sempre simultaneamente, come correlativi necessarii, nella coscienza; ne vien di conseguenza che scompare subito ogni

differenza di tempo, visto che l'uno e l'altra sono completamente estranei al principio di ragione, sotto tutte le sue forme, e si trovano al di fuori di tutte le relazioni ch'essa fa nascere; si potrebbero rassomigliare, dice lo Schopenhauer, all'arcobaleno e al sole che non partecipano al movimento e alla successione delle goccie d'acqua cadenti.

In conseguenza di ciò, lo Schopenhauer osserva, inoltre: « Quando per esempio, io contemplo esteticamente un albero, con gli occhi d'un artista, cioè, quando non è l'albero, ma l' idea dell'albero ch' io concepisco, è indifferente che sia quel tal albero o il suo antenato, fiorito mille anni innanzi; è pure indifferente se lo spettatore sia piuttosto uno che un altro individuo; non è d'uopo che sia più in uno

che in un altro luogo; mediante il principio di ragione scomparve l'oggetto particolare al pari dell' individuo conoscente, e non rimane che l' idea e il soggetto puro della conoscenza — che, riuniti, costituiscono l'oggettività adeguata della volontà a quel dato grado. E non è solamente dal tempo, ma, altresì, dallo spazio che l'idea è libera. Poichè non l' idea non è la immagine figurata dello spazio; essa è ciò che esprime ed è la sua significazione reale, il suo essere intimo che mi attira e si svela al mio spirito e che può rimanere identica fra le più grandi differenze nei rapporti di spazio della figura ».

Ogni cosa in sè e per sè è bella, dal momento ch'essa può venire considerata in un modo puramente oggettivo; questa possibilità comune e costante ad ogni cosa, è sufficiente per dare ad ogni cosa la caratteristica della bellezza.

La specificazione dei gradi della bellezza deve risultare da varie ragioni. Le cose hanno un grado maggiore o minore di bellezza, a seconda che facilitano e provocano più o meno la contemplazione puramente oggettiva; quando per così dire, una cosa facilita tale contemplazione, in modo quasi necessario abbiamo il grado massimo della bellezza. Quest'ultimo carattere si presenta in due circostanze:
talora l'oggetto particolare in grazia dell'ordine chiarissimo, perfettamente preciso, ossia significantissimo nelle sue parti, esprime con purezza l'idea del genere; esso riunisce in sè tutta la serie delle proprietà possibili della specie; e, quindi, ne manifesta l'idea in un modo perfetto; esso facilita così, in larga misura, all'osservatore il passaggio dalla cosa particolare all'idea, passaggio che si risolve per lui nello stato
della contemplazione pura; talora, invece,

la bellezza superiore d'un oggetto, deriva dal fatto, che l'idea che ci si manifesta per mezzo di esso, corrisponde ad un alto grado di oggettività della volontà: nel qual caso, l'idea diviene singolarmente importante e significativa.

« Questa è la ragione — dice lo Schopenhauer — per cui la bellezza umana oltrepassa ogni altra bellezza, e la rappresentazione dell'essenza dell'uomo, costituisce il fine più elevato dell'arte ».

Ciò che contribuisce, fra le altre cose, a deliziarci, all'aspetto d'un bel paesaggio è la perfetta *verità* e la conseguenza della natura. Non è qui il luogo della verità logica, risultante dal concatenamento dei principii della conoscenza, dei maggiori o dei minori, delle premesse e delle conclusioni; si tratta, invece, della verità, ana-

loga a quella che fornisce la legge fondamentale del pensiero, ossia la legge di causalità, e che nasce dal concatenamento visibile delle cause e degli effetti. Noi vediamo e apprezziamo la più piccola modificazione avvenuta in un oggetto dalla sua posizione, dal suo « scorcio », dall'ombra che lo vela, dalla distribuzione della luce, dalla distanza, dalla prospettiva lineare ed aerea ecc. ecc. ; così tutto un paesaggio è conseguente, regolare, concatenato e scrupolosamente preciso ; non vi sono sotterfugi.

Considerato come fenomeno cerebrale, la veduta di un bel luogo, è il solo tra i fenomeni complessi che sia sempre perfettamente regolare, irreprensibile e compiuto, poichè tutti gli altri fenomeni e principalmente le nostre proprie operazioni

cerebrali, hanno più o meno difetti e imperfezioni nella forma e nel fondo. Questa qualità della vista della bella natura è ciò ch'esplica, da prima, l'impressione armoniosa e soddisfacente che ne risulta ; è, poi, anche l'influenza salutare esercitata sul nostro pensiero, in generale, le cui forme sono più giustamente disposte, o, per così dire, rese più chiare da quella vista. Questo fenomeno cerebrale, il solo esente da difetti, imprime al cervello un'attività perfettamente normale ; e il pensiero, a sua volta, per il rigore, il concatenamento, la regolarità e l'armonia che pone nel suo modo di procedere, cerca di conformarsi al metodo della natura, dopo che questa ne ha dato l'impulso conveniente.

Una bella veduta, agisce dunque, come dice lo Schopenhauer, come *catartico* dello spirito ; come la musica, secondo Aristo-

tile, agisce sul temperamento, ed è dinanzi ad essa che si pensa con più esattezza (1)

Secondo lo Schopenhauer non è solo la filosofia, ma sono anche le belle arti che contribuiscono a risolvere il problema dell'esistenza.

Oggi, una nuova corrente di pensatori arguisce in senso contrario; ossia, si crede che l'arte sia una forma parassitaria, ed a danno dello sviluppo intellettuale, morale e materiale della umanità. Il Tolstoi che è a capo di tale scuola ha bandito il suo verbo, che certo, da quanti hanno sentimento e pensiero, non può esser preso sul serio, perchè confonde due dominii

(1) Sulla dottrina della *catarsi* in Aristotile della quale lo Schopenhauer, come si vedrà meglio più innanzi, si giova largamente, abbiamo ora la fresca e dotta interpretazione di Nicola Festa, a cui sono seguite osservazioni di Adolfo Faggi. (*Rivista di Filosofia*).

differenziati, quali sono quello dell'arte e quello dell'etica.

Il risultato di ogni concezione puramente oggettiva, per lo Schopenhauer, e così, pure di ogni concezione artistica, è una nuova espressione della essenza della vita, una nuova risposta — come abbiamo già detto — alla domanda: « Che cos'è l'esistenza? »

Ciascuna vera opera d'arte, ben riuscita, risponde a tale questione a suo modo, ed è sempre giusta; se non che le arti parlano il linguaggio ingenuo ed infantile della intuizione; ignorano il linguaggio astratto e serio della riflessione; la loro risposta è, dunque, un' immagine passeggera e non una nozione generale e duratura; ed è all'intuizione che l'arte indirizza la risposta alla domanda suddetta e la

espone indifferentemente o per mezzo di un quadro, di un poema, di una statua o di un'opera drammatica. La musica, pure, fornisce la sua risposta ed è più profonda di tutte le altre, poichè essa espone la natura intima della vita e dell'esistenza, con un linguaggio direttamente intelligibile, sebbene non si possa tradurlo in quello della ragione.

Tutte le altre arti presentano a chi le interroga un'immagine visibile e par che dicano: « Guarda, ecco ciò che è la vita ». Questa risposta, osserva lo Schopenhauer, per quanto precisa possa essere non soddisfa che provvisoriamente e non mai in modo completo e definitivo: poichè è sempre un frammento od un esempio, invece di una regola; un concetto solo non può dare una risposta completa e generale.

Appartiene alla filosofia il rispondere alla domanda mediante nozioni generali

formulate in astratto che si dirigono alla riflessione e adatte, conseguentemente, a rimanere ed a soddisfare al completo.

Lo scopo vero dell'arte e, quindi, di ogni opera d'arte, è quello di dimostrare la vita e le cose quali sono in realtà; però, nella realtà esse non possono essere com prese da tutti, perchè una serie di condizioni accidentali soggettive ed oggettive la velano; è dell'arte lo scoprire il velo.

Le opere di poesia, di scultura e delle arti plastiche — in genere — racchiudono tesori di profonda saggezza, in quanto che la saggezza della natura e delle cose, parla per loro mezzo, ed esse non fanno altro che tradurre tale linguaggio, riproducendolo con parole più pure e più precise. Ma occorre, ancora, che il lettore o chi contempla l'opera d'arte, contribuisca

con i propri mezzi a porre tale saggezza in luce; in conseguenza, non potrà mai afferrarla se non nella misura delle sue facoltà e della sua istruzione, come il navigante, in pieno mare, non potrà misurare l'abisso, se non alla profondità cui potrà giungere la sua sonda.

La teoria dello Schopenhauer si riassume, dunque, in questo: scopo dell'arte è il facilitare l'intelligenza delle idee e dell'universo; le idee sono, per la loro essenza, *oggetto della percezione sensibile;* quindi, i loro attributi determinativi sono inesauribili e non si possono comunicare che per mezzo dell'arte.

Chiunque sia compenetrato dalla concezione di una idea e voglia comunicarla, ha diritto di ricorrere all'arte. La pura nozione, invece, è una cosa che il pensiero

basta ad afferrare, a determinare e ad esaurire: bastano le parole a determinar freddamente e aridamente tutto il contenuto.

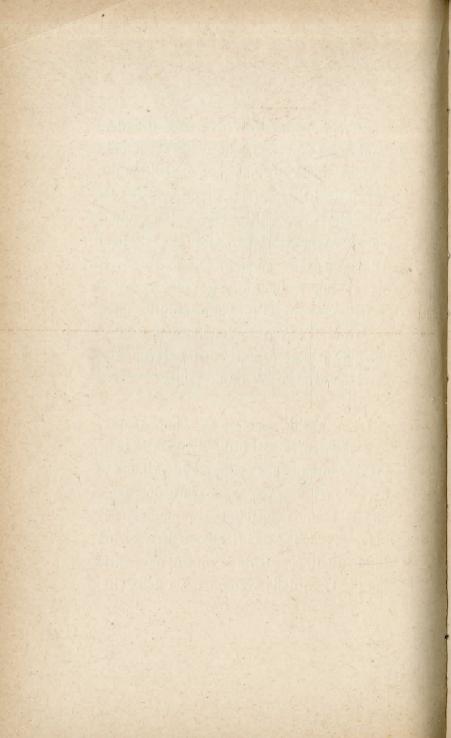
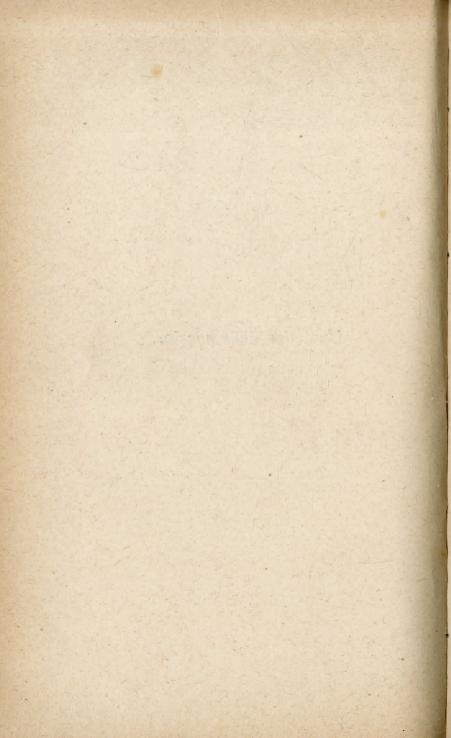
Lo esprimere una nozione, mediante il linguaggio dell'arte, è un giro ozioso, poichè rappresenta un giuoco senza scopo, con risorse artistiche; perciò non si produrrà mai una vera opera d'arte ogni volta che la concezione si basi unicamente su puri concetti (Begriff) quando alla vista di un quadro o di una statua, alla lettura d'una poesia, o, anche, all'audizione di una composizione musicale riproducente qualcosa di preciso noi vediamo vagamente, da principio, — ma, di mano in mano, in più chiaro aspetto che sotto i ricchi procedimenti artistici, — che vi è una nozione netta e precisa, fredda ed arida che ne forma il midollo; quando noi

comprendiamo che l'autore non ha concepito il lavoro, se non perchè aveva in animo la nozione e che, seguendola in atto, la esprime fino ad esaurirla, allora non proviamo altro che ripugnanza e disgusto, poichè la nostra attenzione fu ingannata; noi ci sentiamo delusi e non vi prendiamo parte.

Perchè un'opera d'arte ci soddisfi pienamente, è d'uopo che nella nostra impressione resti qualcosa, di modo che ogni ragionamento ed ogni riflessione riesca a darle la nozione precisa.

Si riconosce, soggiunge lo Schopenhauer, che la concezione è di origine ibrida, cioè nata da pure nozioni, e che l'autore, prima di mettersi ad eseguirla, può benissimo esprimere con parole il soggetto che ha intenzione di rappresen-

tare. È indegno ed insensato il voler, come s'è tentato qualche volta, ricondurre qualche opera di Shakespeare o di Göthe ad una verità astratta e di pretendere che tal verità fosse quella che vollero enunciare; nessuno osa negare che l'artista debba pensare, quando disegna la sua opera; ma è bene notare che non v'è che il pensiero da lui colto intuitivamente — prima di afferrarlo intellettualmente — che avrà il potere, nella realtà, di commuoverci elevandosi all'immortalità.

La necessità, secondo lo Schopenhauer, fece nascere le arti utili, il lusso, le belle arti. L'intelligenza sviluppa le prime e le perfeziona; le seconde sono frutto del genio, che dobbiamo considerare come una specie di lusso, poichè è una ricchezza delle facoltà intellettuali, eccedente la misura necessaria per i bisogni della volontà, ossia della vita.

L'estetica della poesia.

IV.

Per lo Schopenhauer, la poesia è: « l'arte di mettere in atto l'immaginazione col mezzo delle parole ». La fantasia del lettore è come la tela sulla quale la poesia delinea certe determinate immagini in modo però che si ha il vantaggio, tutto singolare, che i particolari dell'esecuzione, da cui dovrebbe risultare la finitezza dei tratti, si opera nella immaginazione di ciascuno nella forma più consentanea alla sua individualità, alle sue conoscenze, al suo stato d'animo, alla eccitazione più o meno viva che ne riceve.

La poesia ha un'azione più profonda, più generale, più viva di una statua o di un quadro; queste opere, spesse volte, lasciano la massa del pubblico fredda, e nei più dei casi, le opere plastiche sono quelle che impressionano meno; ne è prova che assai frequentemente si scoprono quadri di antichi maestri che, per molto tempo, furono ignorati e non destarono alcuna impressione.

L'intento che persegue il poeta, mettendo in atto la nostra fantasia, è quello di esprimere idee e mostrarci, mediante un esempio, l'essenza del mondo e della vita. Prima condizione, perciò, è lo averla egli stesso compresa bene. E quanto varrà la sua conoscenza, altrettanto varrà la sua opera.

Vi sono, quindi, tanti gradi differenti di attitudine poetica, quanto ne può esi-

stere nella profondità e nella chiarezza, che lo spirito vi porta ad afferrare la natura delle cose. E questi gradi sono infiniti. Ogni poeta devesi credere perfetto dalmomento in cui ha espresso esattamente ciò che ha concepito, e in quanto l'immagine corrisponde all'originale vagheggiato. Sebbene il poeta, come ogni artista, non ci mostri, ogni volta, che il particolare e l'individuale è, tuttavia, sempre l'idea e il genere che ha concepito quello che ci vuole far cogliere, perciò egli disegna in qualche modo il tipo dei caratteri umani e delle relative situazioni, in ogni sua rappresentazione.

Nella poesia narrativa, come nel dramma, l'autore coglie una esistenza particolare e la espone in tutta la sua stretta individualità, ma ci presenta con essa tutta

la vita umana; in quanto che occupandosi, in apparenza, del particolare, ha in vista — in realtà — ciò che è di tutti i tempi e di tutti i luoghi. Da ciò consegue che le sentenze, sopratutto quelle dei poeti drammatici, anche quando non sono massime generali, trovano frequenti applicazioni nella vita generale.

La filosofia sta alla poesia, come l'esperienza alla scienza empirica. L'esperienza, infatti, ci fa conoscere il fenomeno nei suoi dettagli, è come un esempio; la scienza ne abbraccia l'insieme con il mezzo di nozioni generali. Così, pure, la poesia vuol farci afferrare le idee (platoniche) degli esseri, mediante un essere particolare, scelto come esempio; mentre la filosofia vuol farci comprendere la natura intima delle cose, quale si manifesta per mezzo delle idee, e nel suo insieme e nella sua ge-

neralità. Si vede da ciò che la poesia ha di preferenza il carattere della gioventù e la filosofia quello dell'età matura. Il dono poetico non è realmente in fiore che durante la gioventù, in cui la facoltà di essere impressionati dalla poesia raggiunge talvolta la passione. Il giovane sente piacere ai versi e, spesso, si contenta dei mediocri. Questa tendenza s' indebolisce con l'avanzare in età, tanto che si finisce col preferir la prosa. La tendenza poetica della gioventù corrompe facilmente il sentimento della realtà.

La poesia si distingue dalla realtà per ciò che in essa la vita prende un corso importante e, ad un tempo, scevro di dolore, mentre, al contrario, nella realtà, la esistenza è spoglia di qualsiasi interesse fino a che non sente dolore; ma da che prova questo dolore diviene interessante.

Il metro e la rima sono intoppi, ma sono, altresì, un abito del quale il poeta si veste, e sotto il quale gli è permesso di parlare come altrimenti non potrebbe, e, nell'intendere questo linguaggio, consiste il nostro piacere.

Il poeta non è, infatti, responsabile che a mezzo di ciò ch'egli dice; il metro e la rima sopportano l'altra parte di responsabilità. Il metro, considerato unicamente come ritmo, esiste solo nel *tempo*, che è una pura intuizione *a priori*. Appartiene dunque, come dice il Kant, alla sensibilità pura. Al contrario, la rima appartiene alla sensazione dell'organo uditivo; quindi, alla sensibilità empirica.

Il ritmo è una risorsa più nobile e più distinta della rima; gli antichi la sdegnarono ed essa non sorse che nelle lingue imperfette, nate dalla corruzione delle lingue anteriori, al tempo de' barbari.

La povertà della poesia francese deriva appunto dal fatto che non avendo una metrica, devesi contentare della rima; ed altresì che, per dissimulare la sua nudità, ha imposto alla sua prosodia una massa di regole difficili e pedanti; perciò non possono rimanere che sillabe della stessa ortografia, come se la rima fosse per gli occhi e non per l'udito. È proibito pur lo jato; una quantità di parole sono escluse dal linguaggio poetico.

Tuttavia i poeti francesi moderni si sforzano per liberarsi da tali strettoie. Secondo lo Schopenhauer non vi è altra lingua in cui la rima produca effetto tanto gradevole e tanto impressionante quanto la latina; le poesie latine rimate, del Medio Evo, hanno una grazia speciale. « Ciò consiste, dice lo Schopenhauer, che la

lingua latina è incomparabilmente più perfetta, più bella e più nobile delle lingue moderne; e togliendo a prestito dalle lingue moderne, quanto era di ornamento e di eleganza, acquistò una grazia sempre maggiore ».

Pare un delitto di lesa ragione il fare la minima violenza al pensiero e alla sua espressione esatta e propria, per la puerile intenzione di trovare una consonanza dopo un certo numero di sillabe, ed anche, in fine, perchè queste sillabe assumano un aspetto cadenzato. E pure è molto raro che il verso venga fatto senza una violenza di tale natura; ed a questa devesi attribuire la difficoltà più grande che v'è a comprendere la poesia, invece della prosa, in una lingua straniera.

Se ci fosse dato di vedere nel laboratorio segreto dei poeti, scopriremmo che a loro succede, molto spesso, di cercare un pensiero per la rima, anzichè una rima per il loro pensiero; ed anche, in questo secondo caso, non sempre vi riescono, senza una qualche concessione a danno del pensiero. Ma la versificazione va oltre a queste considerazioni, e concordano con essa tutti i tempi e tutte le nozioni, tanto è grande il potere della misura e della rima, a bene disporre lo spirito; e tanto è potente l'azione del misterioso loro lenocinio.

Un verso con la rima bene propria, ha una certa enfasi indefinibile che dà il sentimento, come se il pensiero, così espresso, fosse già predestinato, o, per meglio dire, esistesse preformato nella lingua, e il poeta non avesse fatto altro che estrarlo.

Anche pensieri triviali ricevono dal ritmo e dalla rima un aspetto di nobiltà, e così ornati fanno bella figura; persino pensieri falsi guadagnano sembianza di verità, quando sono espressi in versi. Al contrario, pensieri celebri di celebri poeti perdono ogni significazione e lo splendore, anche quando sono resi fedelmente in prosa.

Non v'è di bello, che il vero — secondo lo Schopenhauer, e la verità preferisce la nudità ad ogni altro ornamento; d'onde consegue che un pensiero che appare grande e bello, espresso in prosa, ha più valore di quello che produce la stessa impressione espresso in versi. E' un fatto veramente sorprendente e degno di esame il vedere che mezzi così insignificanti, e, d'apparenza, puerili — quali sono il ritmo

e la rima — possano esercitare un'azione tanto potente.

E lo Schopenhauer la spiega in questa maniera: l'oggetto diretto della percezione uditiva, vale a dire, il semplice suono delle parole acquista mediante il ritmo e la rima un'importanza propria; poichè ne fanno una specie di frase musicale: questi suoni, sembrano allora, esistere per sè stessi e non più come semplici mezzi o come segni destinati a rappresentare qualcosa, cioè, il senso delle parole.

Il verso apparisce così di non aver altro scopo che di rallegrar l'orecchio per mezzo dell'armonia, e di essersi sdebitato con ciò da tutto quel che si può pretendere.

Il significato che racchiude, inoltre, il pensiero ch'esprime, si presenta, per con-

seguenza, come *un di più* inatteso, a simiglianza delle parole nella musica.

Questo è un quadro inaspettato che sorprende gradevolmente e del quale ci contentiamo per quanto piccolo sia, poichè non pretendevamo alcuna cosa.

Se, inoltre, il pensiero è tale per sè stesso, che, espresso in prosa, abbia valore, la nostra meraviglia è al completo. Dalla scorrevolezza e dalla facilità della rima si riconosce, a prima vista, il vero poeta. La consonanza giunge di per sè stessa come un dono sovrannaturale, ed i pensieri nascono rimati.

La differenza, così spesso discussa ai tempi dello Schopenhauer, fra poesia classica e la romantica, sembra basarsi su ciò che, la prima non ammette per le azioni umane che i moventi veri, naturali e pu-

ramente umani; mentre la seconda ammette come reali i motivi artificiali, immaginarii e di convenzione; a questa categoria appartengono i moventi derivati dal cristianesimo, quelli del principio stravagante e fantasmagorico dell' « onore cavalleresco », i moventi determinanti sopratutto presso le popolazioni germano-cristiane, tolti dal culto inetto e ridicolo della donna; infine, quelli tratti dalle divagazioni lunatiche dell'amore metafisico.

Le produzioni dei poeti romantici, anche fra i migliori, come il Calderon, per esempio, ci dimostrano a quali caricature mostruose della natura e delle relazioni umane tali moventi abbiano dato origine.

La poesia classica antica è superiore perchè sempre fedele alla natura, ci presenta la verità vera ed intiera, mentre la poesia

romantica non dà che la verità *condizionale*.

Fra la poesia classica e la poesia romantica v'è il rapporto analogo, — dice bene lo Schopenhauer — che esiste fra la architettura greca e l'architettura gotica.

Lo Schopenhauer assegna alla poesia, nell'ordine delle diverse arti, il grado gerarchico più elevato, il culmine; ma nella stessa poesia vi sono vari gradi subalterni, e ad uno solo di essi è naturalmente riserbato di rappresentare il grado massimo della poesia, e, quindi anche dell'arte in generale.

Il fondo comune di ogni genere di poesia è sempre la rappresentazione dell'idea o della umanità che significa il grado più elevato dell'oggettivazione della volontà; ma questa rappresentazione può venire in

due modi: o esprimendo soggettivamente i sentimenti di cui il poeta ha un'intuizione individuale, o rimanendo affatto estraneo agli oggetti ed ai sentimenti rappresentati ed espressi; nel primo caso si ha la poesia lirica, nel secondo, a parte gli altri generi derivati, l'epopea e la tragedia. Ora, la tragedia rende meglio di ogni altro genere artistico l'essenza intima della vita e dell'uomo, e per questo rappresenta il culmine dell'arte.

La tragedia, osserva lo Schopenhauer, ha per iscopo di rappresentarci il lato terribile della vita, i dolori e le angoscie dell'umanità, rendendoci manifesto con un simbolo significativo la natura del mondo e dell'esistenza. Solo la rappresentazione tragica è atta a far sorgere il più elevato conflitto della volontà, che lotta con sè

stessa, sia che ciò avvenga per opera del caso e della necessità inevitabile, sia che tale lotta abbia la sua sorgente nella natura stessa dell'uomo e dei rapporti che lo legano ai suoi simili.

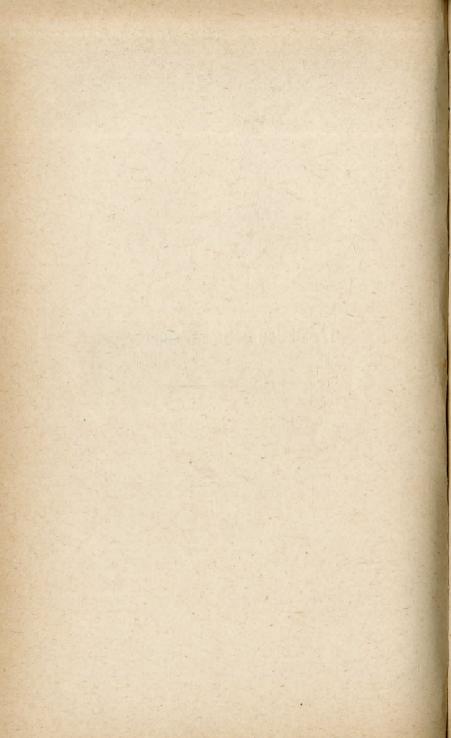
Per mezzo di questo intenso conflitto, è facile dare una rappresentazione di ciò che dovrebbe essere scopo di ogni esistenza; cioè, una perfetta conoscenza del mondo, consigliatrice di rassegnazione e di rinunzia di volontà a vivere. E questo scopo è tanto meglio raggiunto quanto meno nella tragedia si faccia luogo a quella *giustizia poetica,* che finirebbe per escludere l'elevato interesse ch'essa può muovere nello spettatore.

Per raggiungere il suo scopo più elevato occorre che la tragedia sappia rappresentare caratteri importanti, ponendoli

nel conflitto di situazioni ugualmente importanti; con questo mezzo è possibile raggiungere il sublime che mette pure capo alla rassegnazione: perchè lo spettatore nel momento della *catastrofe tragica,* finisce per trovarsi in una disposizione d'animo superiore alla propria volontà ed ai proprii interessi, che gli fa comprendere come il mondo e la vita siano impotenti a procurarci alcuna vera soddisfazione, e sono, per conseguenza, indegni del nostro affetto.

I tragici greci, contrariamente agli epici ed ai lirici, fanno di già un grande passo su questa via, quantunque non arrivino a quella piena soddisfazione cui giungono lo Shakespeare ed il Göthe, ed, in parte, anche lo Schiller. Se la tragedia non ci desse un alto godimento spirituale, in

quanto tende ad elevarci sopra tutti i fini ed i beni della vita, sviandoci dalle apparenti seduzioni, e lasciandoci come intravvedere un'esistenza diversa, per quanto interamente inconcepibile dal nostro spirito, non si saprebbe come altrimenti spiegare tale godimento, non potendosi ammettere certamente ch'esso risulti senz'altro dal piacere di veder rappresentato il lato più spaventevole dell'esistenza.

L'estetica della musica.

V.

Fra le produzioni della musica e il mondo come rappresentazione, o natura, esiste non una rassomiglianza, ma un parallelismo molto accentuato.

Le quattro voci dell'armonia, cioè il basso, il tenore, il contralto e il soprano, oppure il tono fondamentale, la terza, la quinta e l'ottava corrispondono ai quattro gradi nella scala degli esseri, cioè il regno minerale, vegetale, animale e l'uomo. Quest'analogia è anche confermata in modo sorprendente dalla regola fondamentale in musica, che il basso deve essere molto più

lontano dalle tre voci superiori di ciò che queste non siano lontane fra loro. Essa non vi si avvicina tutt' al più che di una ottava, ma il più spesso rimane molto al di sotto, vale a dire che respinge allora l'accordo perfetto di tre suoni nella terza ottava, partendo dalla fondamentale. Conformemente a ciò, l'effetto dell'*armonia larga*, in cui il basso resta allontanato, è più potente e più bello dell'*armonia stretta*, in cui essa vi si avvicina di più, e della quale non si fa uso se non a motivo del « diapason ristretto » degli strumenti.

Questa legge non è punto arbitraria; ha ragione di essere nell'origine naturale del sistema musicale poichè i primi accordi che risuonano in virtù delle azioni concomitanti, sono la ottava e la quinta. Questa regola musicale offre analogia con

la fondamentale, propria della natura, in virtù della quale gli esseri organizzati sono infinitamente più vicini gli uni agli altri di ciò che sieno dalla massa inorganica di tutto il regno animale. Ed è fra il regno organico ed inorganico che esiste il limite più marcato, l'abisso più profondo che si riscontra in tutta la natura.

La circostanza che la parte superiore, incaricata del cantabile, è, nello stesso tempo, parte integrale dell'armonia, e si trova perciò in rapporto col basso più profondo trova il suo corrispondente nel fatto che questa stessa materia — che nell'organismo umano è la base della idea dell'uomo — deve rappresentare e condurre, altresì, le idee del peso e delle proprietà chimiche, cioè, dei gradi più bassi dell'oggettivazione della volontà.

Il fatto che la musica non è, come le altre arti, una manifestazione d'idee o graduazione d'oggettivazione della volontà, ma manifestazione diretta della volontà stessa, spiega come agisca su questa, cioè, sui sentimenti, sulle passioni, sulle emozioni degli uditori, in modo da esaltarli o cambiarli dallo stato primiero. E' perfettamente stabilito che la musica non è un semplice ausiliario della poesia, ma è un'arte indipendente, la più potente fra tutte, la quale raggiunge il suo scopo completamente mediante sue proprie risorse; così è pur certo ugualmente, che essa può fare a meno delle parole, di un canto o dell'azione di un'opera.

La musica conosce solo i suoni, senza conoscere le cause che li producono; e, per conseguenza, la voce umana non è per

essa primitivamente ed essenzialmente altro se non un suono, formulato come quello d'un altro strumento, e possiede, come qualunque altro suono, i vantaggi ed i difetti speciali, risultanti dallo strumento che lo produce. Si osserva, in questo caso, che questo stesso strumento serve, inoltre, come strumento di linguaggio e per la comunicazione delle nozioni, ma questa è una circostanza accidentale, di cui la musica approfitta accessoriamente per allearsi con la poesia, ma della quale essa non deve mai fare oggetto indispensabile e principale. Le parole sono e saranno sempre, per la musica, una dizione a parte, di un valore subordinato, poichè l'effetto dei suoni è incomparabilmente più energico, più infallibile, più pronto che quello delle parole.

Le parole incorporate alla musica non

devono mai *primeggiare;* esse si debbono *adattare.*

Il rapporto è ben differente, quando si tratta di parole date, canzoni e testo di opere, alle quali si adatta la musica. In questo caso, l'arte musicale ben presto dimostrerà il suo potere, la sua superiorità; ci darà l'interpretazione la più profonda, la più perfetta e la più intima dei sentimenti espressi dalle parole o delle azioni rappresentate dall'opera. Essa ci svelerà la loro essenza reale ; ci farà conoscere l'anima stessa delle situazioni e degli avvenimenti, di cui la scena non ci rappresenta che lo sviluppo e la tesi. Ammessa questa importanza preponderante della musica, e, considerando che essa in rapporto al testo od alla azione è come il generale al particolare, come la regola all'esempio,

sembra, in ogni caso, sia preferibile comporre il testo per la musica, anzichè la musica sopra un testo già dato. Tuttavia questa seconda maniera, che è la più abituale, offre il vantaggio d'incamminare il compositore verso le emozioni che formano il soggetto dell'opera, e di svegliare in lui i sentimenti che si vogliono esprimere, agendo così come stimolante sulla fantasia musicale.

Se l'unione della poesia con la musica è tanto piacevole, se un canto con un testo intelligibile ci entusiasma vivamente, ciò avviene dal fatto che noi vi troviamo il modo di soddisfare due specie di conoscenze; la più *immediata* come la più *mediata;* infatti, la nostra conoscenza più *immediata* è quella con la quale la musica descrive le emozioni della volontà; e la

più *mediata* è quella acquistata sotto forma di nozioni, espressa con parole. Anche quando si parla il linguaggio del sentimento la ragione non rimane inerte, quantunque la musica abbia la facoltà di esprimere, con i soli suoi mezzi, ogni sentimento ed ogni emozione; la dizione delle parole ci dà in più gli oggetti di questi sentimenti ed i motivi della emozione.

La parte musicale (lo spartito di un'opera) ha un'esistenza interamente separata e, per così dire, astratta; essa non ha nulla di comune con l'azione ed i personaggi del libretto, e segue le sue regole speciali ed invariabili; ed, altresì, essa ottiene il suo pieno effetto anche senza il testo. Ma come la musica è stata composta in relazione del dramma, essa è divenuta, in qualche modo, l'anima; per la

sua unione con gli avvenimenti, i personaggi e le parole è divenuta l'espressione della significazione intima di tutta l'azione, e della necessità interiore e nascosta di tutti quelli avvenimenti.

Per la musica esistono solo le passioni e le emozioni, e, come Dio, vede solamente i cuori.

Una sinfonia di Beethoven, scrive lo Schopenhauer, ci presenta apparentemente la più grande confusione, fondata tuttavia sull'ordine più perfetto; prima, il contrasto più violento che, un momento dopo, si risolve nella più gradita armonia, è come la *rerum concordia discords* immagine piena e fedele della natura, del mondo che vaga in un caos immenso di forme, senza numero, e si mantiene per opera di una incessante distruzione.

Noi intendiamo, nello stesso tempo, in una medesima sinfonia la voce di tutte le passioni e di tutte le emozioni umane: la gioia, la tristezza, l'amore, l'odio, il timore, la speranza, e così via, vi sono espresse con sfumature pallide infinite, ma sempre, in certo modo, *in-abstracto,* e senza alcuna distinzione; v'è la forma sola, senza la sostanza, come un ricordo di puri spiriti senza la materia.

È ben vero che noi siamo sempre inclinati a dare una realtà a ciò che intendiamo, a rivestire queste forme, per mezzo della fantasia, di carne ed ossa, a vedervi ogni specie di scene della vita e della natura: ma tuttavia non giungiamo così nè a meglio comprendere, nè a meglio goderne e non facciamo che soppraccaricarle di un elemento eterogeneo e arbitrario; in

modo che varrebbe meglio cercar di comprender tale musica in tutta la sua immediata purezza.

Tra il mondo e la musica vi è specificamente un rapporto di imitazione e di riproduzione.

Lo Schopenhauer scrive: « La mia spiegazione della essenza della musica, mi soddisfa pienamente ed è in piena relazione con le mie ricerche; essa sarà, amo credere, altrettanto soddisfacente per coloro che non hanno seguito, sino ad ora, ed accettano le mie idee sul mondo; tuttavia, devo riconoscere che la verità di questa spiegazione è di sua natura impossibile a provarsi. Essa, infatti, da una parte suppone uno stretto legame fra la musica, considerata come arte rappresentativa e d'altra parte una cosa che non può mai

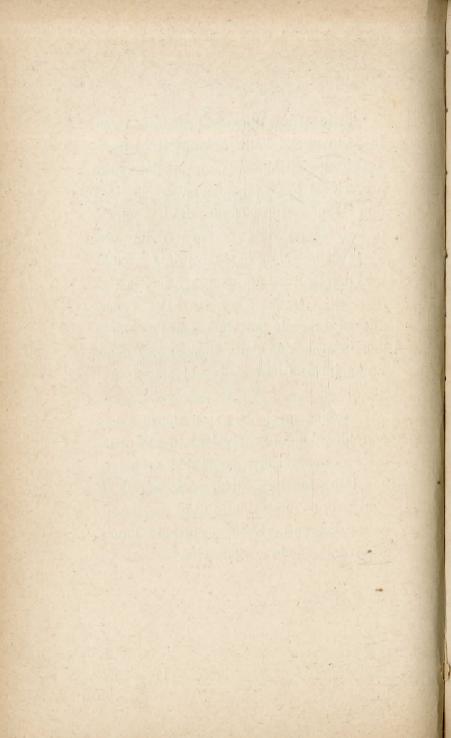
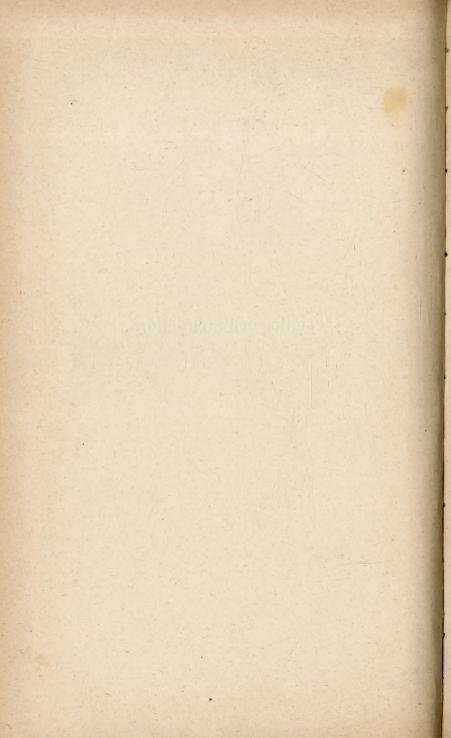
essere l'oggetto d'una rappresentazione; la mia spiegazione, insomma, obbliga a considerare la musica come la copia d'un modello che non può mai essere rappresentato direttamente ».

La musica, adunque, per lo Schopenhauer, comparata con l'astrazione la vince e la supera; perchè quella è di tutt'altra natura e raggiunge una precisione e una chiarezza assoluta.

La musica è atta ad esprimere tutte le aspirazioni della volontà, tutto ciò che stimola, tutto ciò che la ragione raccoglie sotto il concetto vasto e negativo del sentimento; e tale espressione riguarda solo le generalità della forma pura, tanto è vero che la materia non vi ha parte affatto. Essa porge la espressione più alta del sentimento, non riguardo al fenomeno,

ma in riguardo alla cosa in sè; essa rende in certo modo, l'anima senza il corpo.

Ciò che distingue la musica dalle altre arti, ripete lo Schopenhauer, è che essa non dà una riproduzione del fenomeno, o, per meglio dire, dell'oggettività adeguata della volontà; ma esprime ciò che v'è di metafisico nel mondo fisico, la *cosa in sè* di ciascun fenomeno. Per conseguenza il mondo potrebbe essere chiamato una incarnazione della musica, così come è una incarnazione della volontà.

L'estetica musicale, nel suo largo senso, potrebbe, dunque, equivalere ad una metafisica cosmologica, e, come tale, esercitare una larga funzione etica, come accade di ogni gruppo ben definito di idee determinate e coerenti, rivolte a spiegare l'incognita del mondo e della vita.

L'estetica dell'architettura.

VI.

L'estetica dell'architettura si basa sulle gradazioni inferiori dell' oggettivazione, della volontà o della natura, di cui essa tende a riprodurre chiaramente le idee; infatti, « all'architettura, dice lo Schopenhauer, non può essere negata la missione di facilitare l'intuizione chiara di qualcuna di quelle idee che costituiscono appunto i gradi inferiori dell'oggettività della volontà: tali sono il peso, la coesione, la durezza, la resistenza e così via ».

Peso e resistenza sono due oggetti unici e costanti del suo tema, e la sua legge

fondamentale è che « nessun peso può esistere senza un sostegno sufficiente e nessun sostegno senza un peso adeguato ». Il rapporto fra i due deve, dunque, essere il più equivalente possibile.

La realizzazione più pura di questo rapporto è la colonna e il suo capitello, (o *sopra-ornato*); così l'ordine a colonne è divenuto il motivo fondamentale dell'architettura; difatti, nella colonna e nel suo capitello, il sostegno ed il suo peso sono totalmente separati; ciò fa risaltare, in evidenza, la loro azione reciproca e il loro rapporto.

Ogni muro racchiude già il sostegno ed il peso; solamente sono ancora confusi perchè tutto è peso e tutto è sostegno; ciò distrugge ogni effetto estetico.

L'effetto non si produce se non dalla loro separazione e sarà tanto più manifesto quanto la separazione sarà visibile.

Fra il colonnato ed il semplice muro v'è una grande quantità di gradi intermediarii. Pure, nei muri che si bucano per collocare le finestre e le porte, si cerca d'indicar questa separazione, mediante pilastri leggermente rilevati, sormontati da capitelli che si aggiungono alle bussole delle porte e delle finestre e che, talvolta, vengono imitati con la sola pittura, per ricordar, talora, un sistema di colonne con i loro *sopra-ornati* (cornicioni).

L'architettura, come la musica, non è un'arte imitativa, sebbene l'una e l'altra, siano rappresentate come nate dalla imitazione.

Il godimento estetico, in tutte le arti, si fonda su la concezione di un'idea (platonica). « Per ottenere un effetto estetico nell'architettura, dice lo Schopenhauer, bi-

sogna che le opere abbiano grandezze considerevoli; anzi, sono sempre troppo piccole: si può dire, *ceteris paribus*, l'effetto estetico è una proporzione diretta con la grandezza dell'edificio, poichè solo le grandi masse presentano alla vita l'azione del peso in modo evidente ed energico, ed è l'azione e l'antagonismo delle forze elementari che formano il tema estetico dell'architettura che per divenire anche soltanto sensibile ha d'uopo di esercitarsi sopra massi considerevoli ».

I mezzi per raggiungere l'estetica nell'architettura sono: la massima regolarità delle forme e il massimo rapporto razionale delle forme; perciò l'architettura estetica non adopra che figurazioni regolari, composte di linee dritte e di curve simmetriche, ed i corpi che ne derivano; ad

esempio il cubo, il parallelepipedo, il cilindro, la sfera, la piramide, il cono.

Lo stile architettonico quando è mancante di gusto ricerca, invece del semplice, i dettagli inutili come sono gli ornati, senza alcuno scopo, ora rientranti, ora sporgenti, ecc.

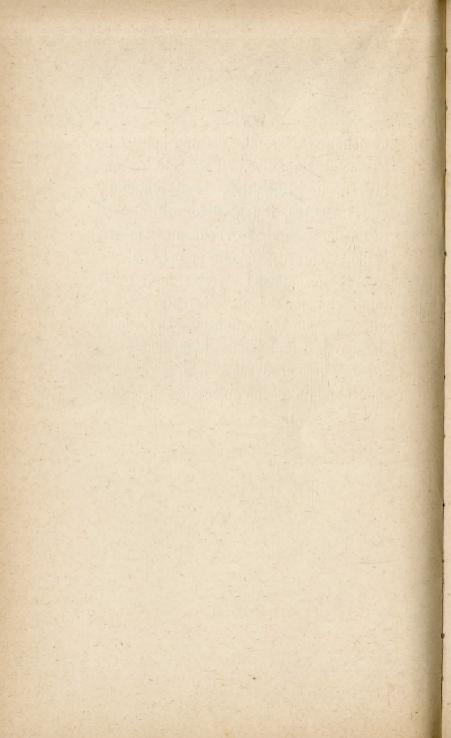
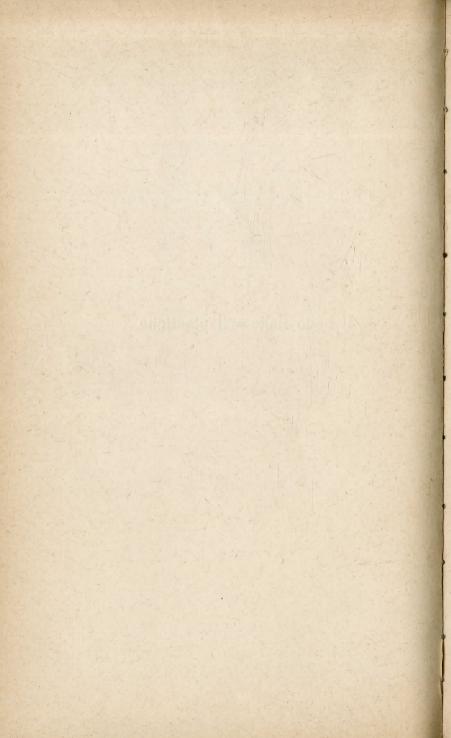
Ogni interruzione della linea retta, i cambiamenti di direzione ne' movimenti di una curva, quando non sono causati da una necessità visibile sono di per sè stessi di cattivo gusto. L'oggetto unico dell'architettura, per lo Schopenhauer, cioè la combinazione del peso con la resistenza è talmente semplice che, appunto per ciò, quest'arte in quanto è un ramo delle belle arti (non a titolo d'arte utile) ha già raggiunto la sua perfezione nelle parti essenziali fin dalla buona epoca greca, o, almeno, non è più suscettibile ad acquistar

qualche altra ricchezza nuova ed importante.

L'architetto moderno non può guari allontanarsi dalle regole e dai modelli degli antichi, senza cadere nel falso; non può, adunque, far altro di meglio che seguire la loro tradizione ed applicar le loro regole per quanto lo permettano le restrizioni imposte inevitabilmente dalle condizioni di necessità, di clima, di epoca e di paese. Per ciò, in architettura, come nella scultura, aspirare all' ideale è sinonimo di imitazione degli antichi (1).

Lo Schopenhauer fa una distinzione fra lo stile antico e quello gotico: il primo

(1) Non mi fermo a rilevare le inconseguenze alle quali si arriverebbe se gli artisti moderni avessero applicato e si sforzassero di applicare costantemente questo criterio tanto restrittivo. Anche l'arte si evolve parallelamente alle nuove condizioni di civiltà e di progresso.

lo definisce concepito da uno spirito interamente oggettivo, il secondo da uno interamente soggettivo. Nell' architettura gotica, osserva, il fantastico sostituisce il razionale, il capriccio vi subentra; mentre nell'arte antica si manifesta per una conformità costante dei mezzi al fine: i dettagli, che non hanno apparente scopo e tuttavia sono così minuziosamente finiti, destano la supposizione di qualche causa ignota che non si svela, a tutta prima, e che, appunto, dà un'apparenza misteriosa.

Il bello nelle arti plastiche.

VII.

A) L'estetica della scultura.

Nella scultura il bello e la grazia sono gli elementi principali ; invece, nella pittura, l'espressione, la passione e il carattere.

Le esigenze estetiche sono, dunque, diverse, perchè una bellezza perfetta di tutte le figure, indispensabile nella scultura sarebbe ostacolo alla espressione del carattere, senza dire che stancherebbe per la sua monotonia ; in conseguenza, la pittura può rappresentare volti brutti, deformi, corpi stecchiti : la scultura esige, invece,

sempre, se non la bellezza perfetta, forza e rotondità di forme.

Lo Schopenhauer, non certo con verità, afferma che un Cristo magro, in croce, o un s. Girolamo morente, emaciato dall'età e dalla malattia, come nel capolavoro del Domenichino, sono bellissimi soggetti di quadro, mentre il s. Giovanni Battista, ridotto dal digiuno allo stato di scheletro, come vedesi nella statua in marmo di Donatello, nella Galleria di Firenze, produce un effetto ripugnante, non ostante la esecuzione magistrale.

Sotto questo punto di vista, osserva lo Schopenhauer, la scultura sembra più propria per l'affermazione, e la pittura per la negazione della « volontà di vivere ».

Lo scultore e l'artista in genere per poter riconoscere e fissare il tipo della bel-

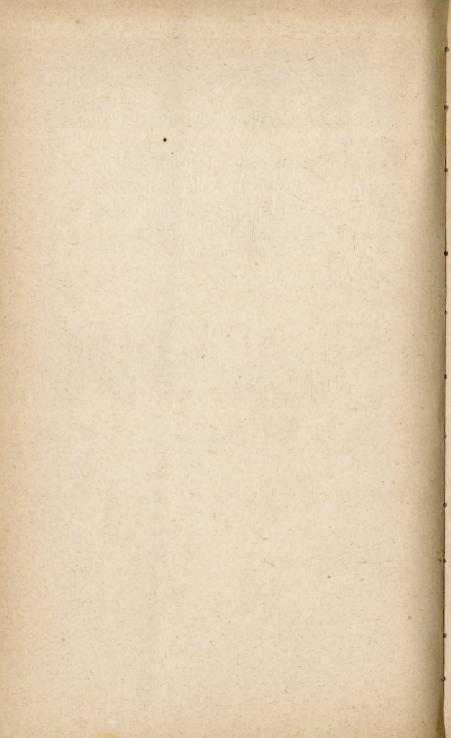
lezza, hanno bisogno della nozione di una certa anticipazione del bello che viene loro fornita *a priori*. Lo Schopenhauer, però, non esagera tanto da escludere del tutto la necessità dell'esperienza, della quale ci sarebbe sempre almeno bisogno per stimolare tale anticipazione *a priori*.

Infatti, l'esperienza e la realtà presentano allo spirito dell'artista una serie di figure umane più o meno perfette nelle loro diverse parti, dalle quali egli compone ed armonizza una conoscenza precisa e determinata dell'ideale. La stessa scultura greca, è bene di ripetere, non avrebbe raggiunto un grado tanto elevato se fossero mancate agli artisti talune condizioni naturali di clima e di costume, che permettevano loro di avere una nozione empirica, complessa del corpo umano.

Con questa visione della realtà, che era alla loro portata ogni giorno « i loro sensi plastici erano invitati a portare un giudizio su ciascuna parte dei singoli corpi che vedevano, ed a paragonarli con l'ideale non ancora del tutto sviluppato che era vivo nella loro coscienza. Essi non cessavano così di esercitare il loro giudizio intorno alle forme ed alle membra fino nei loro particolari più delicati, in modo che a poco a poco la loro anticipazione dell'ideale della bellezza umana, che dapprima era vago e indeterminato, finì per elevarsi ad una tale netta lucidezza di coscienza precisa da divenire atta ad oggettivarla nell'opera d'arte ».

Lo Schopenhauer afferma anche che « la scultura moderna qualunque cosa faccia rimarrà sempre, come pure la poesia la-

tina moderna, figlia dell'imitazione o della reminiscenza. Quando essa assorge a voler essere originale cade subito in funesti errori, e specialmente in quello di riprodurre la natura che si presenta, in luogo di copiare le proporzioni degli antichi ».

Lo Schopenhauer cita a questo proposito le opere del Canova.

VIII.

B) L'estetica della pittura.

Lo Schopenhauer osserva che « i soggetti che ci rivelano la morale del cristianesimo costituiscono la più alta e la più ammirabile creazione della pittura; » perchè, secondo lui, per mezzo di tali soggetti è possibile esprimere qualcosa che arrivi fino alla significazione della essenza del mondo, la quale reagisce sulla volontà, e non presentando come la conoscenza volgare altrettanti motivi alla volontà stessa, diffonde, su tutto il volere, una virtù serenatrice, ossia quel *quietivo* dal quale

nasce la perfetta rassegnazione, che costituisce lo spirito intimo del cristianesimo.

La pittura, adunque, raggiunge il suo più alto culmine di perfezione qualora possa esercitare una funzione etica che ci conduca a quella soppressione della volontà che trascina con sè l'annientamento del mondo intero; solo da questa liberazione può derivare la salvezza. « Tali, dice lo Schopenhauer, sono le vie eternamente ammirevoli per le quali i maestri dell'arte hanno espresse nelle loro opere la suprema saggezza *(die höchste Weisheit)*. Tale è l'estremo culmine dell'arte; dopo aver seguita la volontà nella sua oggettività adeguata nelle idee, dopo aver percorso successivamente tutti i gradi ne' quali il suo essere si svolge, i gradi inferiori in cui essa obbedisce alle cause, quelli in cui

essa si arrende alle eccitazioni, l'arte finisce per mostrarci la volontà che si sopprime da se stessa liberamente, in omaggio alla immensa calma che le procura la perfetta conoscenza del suo essere ».

Nel concepire e nel compiere un'opera pittorica che sia atta a raggiungere l'espressione delle idee e ad esercitare la funzione etica, ora accennata, l'artista deve fondarsi unicamente sulla natura e sulla vita. Egli, in quanto vuole produrre l'apparenza della realtà, deve saper raggiunger l'effetto, rendendo, con la visione che porge, una semplice sensazione o affezione della retina, atta a suscitar nello spirito dell'osservatore, per mezzo di colori e di segni, la medesima percezione e sensazione che l'osservatore stesso suole attendere nella vita dallo stimolo di altre cause concrete.

L'idea, passando per lo spirito dell'artista, deve purificarsi ed isolarsi da ogni elemento estraneo in modo che la rappresentazione che egli ne dà, col sussidio di mezzi tecnici, riesca tanto limpida da poter essere intesa da una mente osservatrice anche debolmente ricettiva, o magari affatto sterile.

In quanto alla pittura allegorica, lo Schopenhauer nota « il valore artistico che può avere un'allegoria non le può appartenere come tale ma solo per quel tanto che ogni buona allegoria di valore conserva di semplice rappresentazione intuitiva. La *Notte* del Correggio, il *Genio della Gloria* di Annibale Caracci, le *Ore* del Poussin, sono, senza dubbio, bellissime opere; e per di più sono anche allegorie; ma, tra questi due fatti non vi è alcun rapporto ». Come

allegoria, dice lo Schopenhauer, non valgono neppure un'iscrizione.....

In queste opere la significazione reale non produce effetto, se non facendo astrazione dalla significazione nominale ed allegorica; se si riflette a quest'ultima si abbandona la contemplazione; non è più altro che un concetto astratto che occupa lo spirito, ove ogni passaggio dall' idea al concetto non può essere che una caduta.

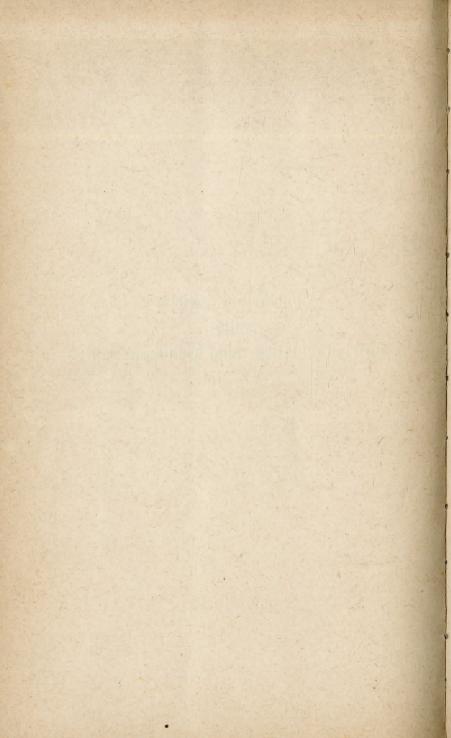
Inoltre, può anche darsi che l' intenzione allegorica tradisca la significazione reale e la verità concreta, accentuando sempre più l'espressione d'un concetto a tutto danno dell'espressione dell'idea, la quale, come s'è detto, deve costituire da sola lo scopo dell'arte.

Il Winckelmann, osserva lo Schopenhauer, è ben lontano dal considerare l'al-

legoria come estranea e spesso dannosa all'arte, ma non ostante tutto « io debbo confessare, soggiunge lo Schopenhauer, che leggendo nel Winckelmann certe osservazioni sulla metafisica del bello, propriamente detto, ho constatato che si può avere il gusto più squisito, il giudizio più sicuro per sentire ed apprezzare la bellezza e non essere meno inetto a scrutare e spiegare la natura del bello e dell'arte sotto un rispetto astratto e veramente filosofico, non altrimenti come si può essere molto buono e virtuoso, possedere una coscienza delicatissima che risolva i casi particolari col rigore d'una bilancia di precisione, senza essere atto a fondare, su basi filosofiche, ed esporre — *in abstracto* — il valore morale delle azioni ».
Dopo tutto, poi, conclude lo Schopenhauer, il *simbolo* adoperato tanto nella poesia

come nelle arti figurative, avendo lo svantaggio di basarsi sopra una relazione arbitraria e convenzionale non ha niente che ne garantisca l'efficacia *commotiva* ed estetica contro il cambiar dei tempi ed il variar dei gusti.

L'allegoria, quindi, nel figurare un concetto, rappresenta una deviazione dal compito vero e normale dell'arte che è quello di dare la rappresentazione delle idee.

Conclusioni critiche sulla dottrina estetica dello Schopenhauer.

IX.

Non è possibile recare un giudizio critico intorno alla dottrina or ora esposta, se non rifacendosi un po' addietro a studiare, sia pure sinteticamente, le correnti di pensiero filosofico che lo Schopenhauer assomma nella propria dottrina.

Infatti la letteratura schopenhaueriana abbonda di lavori che hanno cercato di studiare con la massima esattezza tali precedenti. Tuttavia non bisogna incorrere in esagerazioni, altrimenti si va incontro al rischio di svisare l'originale fisonomia del pessimista tedesco nei contorni vaghi ed

interminati di un eclettismo poco corrispondente ai fatti.

La « forma mentis » dello Schopenhauer non è mai tanto originale come quando si atteggia nella plastica esplicazione della sua dottrina estetica. Le differenze che separano la sua speculazione estetica dalle dottrine, precedenti è così netta e profonda che saltano all'occhio anche ad una osservazione volgare.

Se si pensa al rigido schematismo di Cristiano Wolff e se si pensa anche al formalismo logico che stringe come in una maglia d'acciaio tutta la speculazione kantiana, ci s'accorge che lo Schopenhauer ha rotto ad un tratto molti impacci del pensiero conservando della critica kantiana solo quell'intimo germe vitale che

inizia meravigliosamente la fioritura della filosofia moderna.

Talora si può anzi dire che lo Schopenhauer cade nell'eccesso opposto, poichè molti nuclei del suo pensiero non hanno o hanno troppo debole, quell'organica coesione senza di che non può dirsi che la speculazione filosofica rappresenti un'acquisizione scientifica definitiva, suscettibile di successivi aumenti e non di critiche o di contraddizioni.

In base a questo criterio calza a proposito l'osservazione di alcuni espositori e critici del suo pensiero, i quali hanno notato, insistendo su questo particolare, che se il complesso delle sue dottrine ha un atteggiamento sistematico generale, secondo il quale tali dottrine sono classificabili in una determinata categoria della storia del pensiero, d'altra parte la forma

che fu data ad esse dal loro autore è più letteraria che scientifica, più discorsiva che rigorosamente razionativa.

A maggior ragione ciò deve dirsi dell'estetica; ma, per buona ventura, permettendo appunto per questo allo Schopenhauer di accennare talora, magari in semplici divagazioni accidentali, a dottrine estetiche che più tardi hanno avuto svolgimenti scientifici della massima importanza. Questa è la ragione per la quale la sua dottrina non solo è meritevole di esposizione come il prodotto geniale di una mente superiore, ma è anche degna di essere richiamata per comprendere e sviluppare successive forme evolutive del pensiero. Non v'è dubbio che le singole analisi estetiche, rivolte allo studio astratto dell'arte, possano oggi essere contraddette

in questo o quel punto, in questa o in quella asseverazione. Ma è pur vero che non di rado troviamo in esse fresche anticipazioni di svolgimenti posteriori, le quali ci sorprendono assai favorevolmente. Il caso tipico in proposito, è, come già abbiamo ricordato nel nostro proemio, la parte dottrinale dell'estetica musicale.

Lo Schopenhauer in questa parte della sua trattazione diede la prova e la riprova non solo di un intuito speculativo superiore, ma anche di possedere quel corredo di cognizioni tecniche musicali che potevano metterlo in grado di penetrare nell'intimo significato di quest'arte. Tanto è vero, si potrebbe aggiungere, che il Wagner la accetta quasi incondizionatamente. E tanto è vero, si aggiunga ancora, che anche oggi questa dottrina rappresenta

ciò che di più originale si sia detto intorno all'arte del suono.

Dobbiamo peraltro soggiungere subito un'avvertenza fondamentale; ed è questa: tutta la filosofia dello Schopenhauer è sistematica molto artificiosamente, ed è appunto questo artificio che è d'uopo rompere e superare perchè le sue dottrine conservino il diritto di essere accolte nel vivente ingranaggio del pensiero contemporaneo. Questa affermazione ha bisogno di una esplicazione generale.

Gli espositori dello Schopenhauer sono soliti dire che il *punctum saliens* del suo sistema è rappresentato dalla volontà; e non v'è niente di più giusto.

Per lo Schopenhauer l'unico essere che si accorge e si meraviglia della propria

esistenza ed ha la facoltà di domandare a sè stesso ciò che è, è l'uomo.

Dunque sono la *riflessione* e la *meraviglia*, le quali determinano il « bisogno metafisico » di chiedere una spiegazione del mistero dell'esistenza. Tale bisogno può essere soddisfatto in due modi, o almeno due sono i modi che possono *tendere* a soddisfarlo: la religione e la metafisica. Entrambe cercano d'esplicare da che cosa la natura è condizionata, o per parlare più chiaramente, cercano di dimostrare ciò che vi è oltre la natura e la rende possibile.

I sistemi metafisici non possono soddisfare se non un numero limitato di persone che hanno cultura e riflessione sufficiente per appagarsene.

Invece la grande massa di tutti gli altri sente la necessità di inchinarsi davanti ad

un'autorità collocata fuori di essa e tale che non ammetta nè esiga ragionamento.

Dunque si avranno, secondo lo Schopenhauer, due nuclei di dottrine, quelli di ragione e quelli di fede.

Ma ammessa la opportunità di una ricerca metafisica sorge subito l'altro problema — gnoseologico — che ne riguarda la possibilità e tende a stabilirne i confini.

A questo punto lo Schopenhauer non può fare a meno di mettersi esplicitamente sulle orme di Emanuele Kant. Potranno rispondere al problema metafisico dell'esistenza le scienze fisiche positive? Lo Schopenhauer lo nega. La fisica, egli dice, per recare un esempio, spiega i fenomeni (φαίνομαι) per mezzo di una qualche cosa che è ancora più sconosciuto de' fenomeni stessi, cioè per mezzo di leggi naturali.

Ora tali leggi naturali sono sempre viziate da due difetti; primieramente non si può raggiungere il principio delle prime cause e dei corrispondenti primi effetti; in secondo luogo, l' insieme delle cause prime riposa sempre sopra un qualche cosa di assolutamente inesplicabile.

Dunque la dottrina delle scienze fisiche dev' essere messa da parte.

Lo Schopenhauer fa allora succedere lo esame dell'esplicazione offerta dal naturalismo, propriamente detto. Il naturalismo dice che le esplicazioni fisiche delle cose per mezzo di cause e di effetti sono sufficienti per esaurire in modo definitivo il problema dell'essenza del mondo.

Ma che cosa si fa in tal maniera?

Lo Schopenhauer da rigido kantiano obbietta: in tal modo si fa del fenomeno

la *cosa in sè*, ciò che contraddice con tutto quanto è fondamentalmente accettabile nell'acquisizione della prima critica del Kant, sulla ragion pura. Tanto è ciò vero, che su tale distinzione lo Schopenhauer stesso sente il bisogno d'insistere per venire alla conclusione che la sorgente e il fondamento della conoscenza metafisica è, e deve essere « empirico » poichè è vana ogni idea preconcetta intorno alla possibilità d'una metafisica costrutta esclusivamente *a priori*.

La metafisica, dunque, non può oltrepassare l'esperienza se non per mezzo dell'analisi stessa e della distinzione kantiana del *fenomeno* e della *cosa in sè*. In altre parole — « la metafisica, come dice bene uno espositore dello Schopenhauer, deve cercare nella natura ciò che è celato in

essa o oltre di essa, τὸ μετὰ τὸ φυσικὸν, considerando tale elemento quale apparisce nella natura e non indipendentemente da ogni fenomeno, riducendo l'analisi della *cosa in sè*, dentro i limiti dei suoi rapporti col *fenomeno*.

Ed eccoci sulla soglia della spiegazione del principio fondamentale dello Schopenhauer.

Che cosa sia questa *cosa in sè*, è stato ben detto, questo *punctum pruriens* dell'indagine filosofica, questa chiave metafisica che ci si manifesta per mezzo del fenomeno e lo compenetra e lo riveste, e ci dà, nello stesso tempo, la spiegazione unitaria di ogni fenomeno, lo Schopenhauer, dopo averci lungamente fatto aspettare, finalmente ce lo dice.

Ecco l'intrinseco germe della filosofia schopenhaueriana, enunciato in forma assiomatica: il primo principio metafisico, la cosa in sè che penetra il mondo dei fenomeni e ne costituisce il fondamento, è la volontà. (1)

Secondo lo Schopenhauer la nostra volontà ci fornisce la sola occasione che noi abbiamo di giungere all'intelligenza intima di un qualsiasi processo che si presenti a noi in un modo obbiettivo. E' la volontà che ci fornisce qualche cosa di *immediatamente conosciuto,* e che non è come tutto il rimanente dato solo ed unicamente dalla rappresentazione.

(1) Nel 2° volume del *Die Welt*, lo S. tempera assai e modifica quest'affermazione fondamentale del sistema, contenuta nel 1° volume.

La volontà come qualche cosa in sè costituisce l'essenza intima, vera ed indistruttibile dell'uomo, poichè l'uomo è appunto la volontà individuale oggettivata e divenuta sensibile. È stata fatta l'osservazione, e l'accetta il Ribot (1), che in tal modo la volontà come significativa della cosa in sè equivale alla *forza;* ma lo Schopenhauer obbietta (*Die Welt*, vol. I, § 22) che alla base del concetto di forza v'è la conoscenza intuitiva del mondo obbiettivo, cioè, il fenomeno, la rappresentazione; e venendo dal dominio ove regnano la causa e l'effetto, non altro essa significa che l'essenza del motivo nel punto in cui l'esplicazione causale non è più possibile, ma in cui si trova il dato antecedente ad ogni esplicazione causale.

(1) *La Philosophie de Schopenhauer* par T. Ribot — Paris, Alcan.

Invece il concetto di *volontà* è il solo che non abbia la sua origine nel fenomeno o in una semplice rappresentazione intuitiva, ma deriva dalla intimità stessa della coscienza immediata dell'individuo nella quale si riconosce, nella sua essenza, immediatamente, senza alcuna forma, neppure quella di soggetto o di oggetto; attesochè nella volontà il conoscente ed il conosciuto coincidono fra di loro.

Dunque, per lo Schopenhauer, la sola volontà *(Wille)* concepita come *cosa in sè*, costituisce il pernio intorno al quale poggia e si svolge la esistenza umana e la realtà di tutto in mondo.

Questo fondamento metafisico che lo Schopenhauer pone alla sua filosofia e che chiama in sussidio della sua costruzione estetica, è, appunto, quello al quale io ho

accennato che si deve contraddire, affinchè le parti della sua dottrina, che sono meritevoli di svolgimento, possano entrare nell'ingranaggio della vera indagine scientifica e positiva.

Quando, per esempio, lo Schopenhauer dice che la musica dev'esser collocata sul gradino più alto della scala delle arti perchè essa sola può arrivare alla espressione adeguata della volontà, noi dobbiamo ammettere che se tutto ciò è coerente rispetto al sistema dello Schopenhauer medesimo, d'altra parte diventa una tautologia o un non senso rapportato ai criterii fondamentali dell'estetica musicale positiva dell'Helmoltz, del Bain o del Sully.

Non v'è dubbio che la gerarchia delle arti è uno dei capitoli de' quali deve occuparsi la sistematica dell'estetica. Ma se

si comincia col fissare questa scala gerarchica in modo surrettizio, applicando *a priori* un concetto metafisico che non ha alcuna intrinseca giustificazione se non la novità verbalistica del termine, si sconvolge tutto l'ordine logico che è d'uopo seguire. Questo studio gerarchico la filosofia moderna c'insegna, con la base di testimonianze dottrinali di prim'ordine, che dev'essere compiuto ben altrimenti.

Nello studio del sentimento estetico e nell'analisi delle manifestazioni artistiche, che, dal primo loro grado rudimentale sino ai più alti fastigi della più moderna e complessa concezione artistica, la scienza di oggi c'insegna che non si può arrivare ad acquisire una serie di solide e vere nozioni se non partendo da un criterio genetico.

Occorre studiare il sorger del sentimento estetico fino dai suoi inizii; seguirlo nel suo svolgimento ; descriverne tutte le curve; per così dire, lungo le quali si distende, ed indagare le cause prossime e remote che concorrono a renderlo così complesso da poter dar luogo alle forme più elevate dell'arte.

E la scienza moderna insegna anche che tale studio genetico viene facilitato qualora si segua con l'analisi lo studio del sentimento estetico dal fanciullo all'uomo adulto, dai popoli naturali ai popoli civilizzati, e questi lungo la direttiva del loro svolgimento storico.

Così può riuscire giovevole anche buona parte di quell'analisi che lo Schopenhauer ha fatto rientrare quasi inconsapevolmente nell'ámbito di questi criterii sistematici,

purchè si tenga ferma una volta per sempre e per tutte che sarebbe un' assurda pretesa quella che si dovesse concedere allo Schopenhauer il merito dell' acquisizione di dottrine estetiche che egli non ha assolutamente avute.

1) Ma anche da un altro punto di vista le dottrine estetiche dello Schopenhauer ci si presentano, oggi, insufficienti. E sotto questo aspetto è meno il caso di dargliene carico. Voglio dire che egli non ebbe un intuito neppure rudimentale della funzione sociale che la scienza moderna riconosce ormai pacificamente a tutte le manifestazioni estetiche. I pochi accenni in proposito, hanno, senza dubbio, più un valore aneddotico che un fondamento scientifico.

Allo Schopenhauer non sfuggì (e come poteva essere diversamente?) che le forme

più evolute dell'arte trovano nella società il mezzo-ambiente di diffusione, ma gli sfuggì l'altra verità, psicologicamente ben più importante, che il sentimento estetico alla sua origine è strettamente sociale e solo progressivamente tende all'individualismo.

La psicologia moderna ci insegna che per entro al sentimento estetico si produce come una divisione del lavoro che rende le sue manifestazioni sempre più numerose e più complesse. Questo lo Schopenhauer non vide e non poteva, sia detto a sua giustificazione, affatto vedere. Come non poteva comprendere quello che poi è risultato all'indagine psicologica posteriore, e che, cioè, il sentimento estetico originandosi da un fondamento strettamente umano, di mano in mano se ne spoglia per abbracciare la natura intera. Tale sentimento va

dalla bellezza umana sotto la sua forma organica alla bellezza astratta perseguita ed amata in sè stessa e per sè stessa. Basterebbe correre col pensiero al mirabile svolgimento ed alle applicazioni che a queste parti dell'estetica ha dato la Francia intellettuale dal Taine all' Hennequin al Guyau, per persuaderci che in ciò, dallo Schopenhauer, non abbiamo niente di importante da aspettarci.

Ma è pur d'uopo aggiungere che chi vagheggi, sentirsi trasportato nel magico labirinto di una concezione astratta che può farci meglio comprendere e gustare le bellezze del mondo naturale ed i capolavori dell'arte, troverà sempre nell'estetica di Arturo Schopenhauer una fonte inesauribile di suggestioni profonde atte a stimolare, nel massimo grado, la gioia estetica

sino alla esaltazione necessaria per comprendere qualsiasi capolavoro.

E tanto più si deve aver l'occhio alla dottrina schopenhaueriana quando si pensi che Riccardo Wagner non solo ne trasse il fondamento di tutta la sua teorica astratta, ma ne nutrì ogni suo pensiero melodico, aprendo un vasto orizzonte ove si è librata la parte più vitale della musica e delle arti rappresentative moderne, collegando la concezione pessimistica del mondo con l'ideale di una redenzione, attraverso lo splendore dell'estasi estetica.